

# القاهرة

أدب • فكر • فن

مقاييس الشعر وفنونه

المونودراما... موضة أم ظاهرة ثقافية؟

الحتمية التاريخية

قصيدة في حب بغداد

أسطورة أصل الخلق والحياة

الشخصية الصهيونية في السينما المصرية

روجه عساف... ومسرح الحكواتي



● فارسان ● للفنان رفيع شرف ●



● الثمن ٢٥ قرشاً ●

● القاهرة ● العدد الثامن والأربعون ● الثلاثاء ٣١ ديسمبر ١٩٨٥م ● ١٩ ربيع الآخر ١٤٠٦هـ ●



قنديل جامع من الزجاج مدھون بالمیاء ومحو بالذهب ، موطنه سوريا أو مصر ، عهد  
المماليك حوالي سنة ١٣٠٠ . وهو محفوظ حاليا في المتحف الإسلامي في برلين - دالم .



### أدب

#### دراسات

- ٤ ( محمد مندور نالداً ... مقاييس الشعر وقترنه ) مالة البرلسي  
٦ ( حكايات عربية في الأدب الأسباني ) ترجمة د . عبد الطيف عبد الحليم  
١٢ ( أسطورة صخرة الحلاك ... ) د . هيام أبو الحسين  
٢٠ ( المونودراما ... موضة ؟ أم ظاهرة ثقافية ملقطة ) د . نهاد صليحة  
٢٠ ( أسطورة الرقيفة ) محمد جلال عباس

#### إبداع

- ١٠ ( في حب بغداد - قصيدة ) سعد درويش  
٢٦ ( سيرة الشيخ نور الدين و رواية ) يربويا أحمد شمس الدين  
٤١ ( عندما تقسم حبيبي و قصيدة لأوليم شكسبير ) ترجمة أنوار عدل حلمي

### فنون

- ١٦ ( الشخصية الصهيونية في السينما المصرية ) هان الخولان  
٢٤ ( العمارة الداخلية و الديكور ) صلاح كامل  
٤٢ ( التزيين والتدوير ... بكالية زمن الأساطير ) فاضل الأسعد

### فكر

- ١٤ ( الختمية التاريخية ) د . أيمن طريف الحقول

### كتاب

- ٣٦ ( لانسقي وحدتي ) شمس الدين موسى

### تحقيقات و مناهجات

- ١٨ ( كلود سيمون ... الفاز بجائزة نوبل ) لؤاد قنديل  
٣٩ ( روجيه عساف و مسرح الحكواتر ) فاطمة عياد

### أبواب

- ٥ ( رؤى )  
٩ ( آتسة الشمره ) أحمد الحقول  
٢٢ ( زوايا ) وليد منير  
٢٣ ( قراءة تشكيلية ) عمود المنشي  
٣١ ( رسالة أمريكا ) توليف حنا  
٣٠ ( اللغة والحياة المعاصرة ) د . عمود همام جازي  
٣٢ ( مناقشات )  
٣٣ ( قضية المناقشة ) تحسين عبد الحى  
٣٥ ( حكايات من القاهرة ) عبد الله شمس  
٣٧ ( نبض الشباب ) عمر نجم  
٣٨ ( الصحافة الأدبية العربية )  
٤٣ ( الحياة الثقافية في إسبوع )  
٤٦ ( حورار مع القاري )  
٤٦ ( مصريرات )

### لوحات فنية

- ٢ ( قنديل جامع من عهد المالك )  
٤٧ ( لغة الكاميرا ) كمال الدين خليفة

## اللوحات المرافقة للمواد المنشورة من كتاب وصف مصر

رئيس مجلس الإدارة :

د. سمير سرهان

رئيس التحرير :

عبد الرحمن فهمي

ناشر ورئيس التحرير :

د. أحمد عثمان

مدير التحرير :

تحسين عبد الحى

( المدير الفني )

محمود الهندي

مكتبة التحرير :

شمس الدين موسى

عمر نجم

مجلس التحرير :

د. أمية كامل

د. عبد الغفار كواي

د. عبد القادر محمود

د. ماري تيريز عبد المسيح

د. ماهر شفيق فريد

د. محمود فهمي حجازي

د. نهاد صليحة

د. هاني الحلواني

د. هيام أبو الحسين

مدير الإذاعة :

عبد البديع قحماوي

### الأسعار

السوان ٦٠٠ طليم - الصحفية ٥ ريال -  
سوريا ٣٥٠ في. س. - لبنان ٤٠٠ في. ل. - الأردن  
٤٠٠ في. ل. - الكويت ٤٥٠ في. ل. - العراق ١١٠٠  
في. ل. - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتا -  
تونس ٦٥٠ في. ل. - ليبيا - للخليج ٦٠٠ في. ل.

### الاشتراكات

فترة الاشتراك السنوي ٥٢ عدداً في جمهورية  
مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد  
الصادق و في بلاد الشرق الأوسط العربي  
والأفريقي والبالصان لثلاثون دولاراً أو ما  
يعادلها بالبريد الجوي . و في مختلف أنحاء  
العالم ثمانية وثلاثون دولاراً بالبريد الجوي  
و القيمة اسند مقدماً بقسم الاشتراكات  
بهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . خ نقداً  
أو بحدالة بريدية ، أو شيك مصرفي لمرافقة  
العمدة العامة للكتاب - مكتبة النيل -  
القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على  
الاسعار الموضحة .

## مقاييس الشعر وفنونه

هالة البرلسي

أشار إلى استخدام العرب للسوناتا، وهي فن غربي شكلا وشوعا لم يربط بين الشعر والموسيقى في حين إن لفظة «سوناتا» نفسها تعني بالإيطالية «الصوت» أو «الأصوت»، وهناك ثلاثة أنواع من «السوناتا» في الشعر الغربي وهي «السوناتا البتراركية» نسبة إلى الشاعر الإيطالي «بتراركة» و«السوناتا السبشرية» نسبة إلى «دومند ميسر» الشاعر الإنجليزي ثم هناك «السوناتا الشكسبيرية» نسبة إلى الشاعر الإنجليزي «وليم شكسبير».

وكما إن هناك «سوناتا» شعرية فهناك أيضا «سوناتا» موسيقية وهي عبارة عن قطعة موسيقية مؤلفة لتعرف بألة واحدة كالبيانو أو الكمان . وكما نحكي «السوناتا الشعرية» «السوناتا الموسيقية» في أن كلا الشكائين يعبر عن عاطفة أو جو نفسي واحد يميز عنه الشعر أو الموسيقى بطريقة سهلة سلسة ، نجد أن الشعر عامة يحاكي الموسيقى عن طريق محاكاة الشكل السيمفوني أو خلق مؤلفات متكررة أو استخدام اللفاظ ذات حروف لها جرس وصليل الآلات الموسيقية . فالعلاقة المشتركة بين الموسيقى والشعر هي حاسة السمع التي قال «دروبيو» في كتابه «العلاقات بين الفنون» : إنها أساس اشتراك الشعر والموسيقى في مجال واحد وهو مجال «الفنون الإيقاعية» .

ويجرب «رينيه وبلك» عن نفس الفكرة عندما يشير إلى عنصر الزمن للموسيقى تعتمد على الإيقاع وهو تناسق النغم مع الفترة الزمنية التي يعرف ويسمى بها هذا النغم ، والشعر كذلك يعتمد على الزمن الذي يقرأ فيه المقطع والسطرة والبيت ، هذا بالإضافة إلى الموسيقى الداخلية للقصيدة والتي تتطلب حسا عاليا بالوحدات الزمنية كما وكيفا . فإذا تركنا الشكل وتناولنا المضمون نجد أن محمد مندور يشير إلى مضمون الشعر كمحرك للوجدان سواء كان هذا التحريك يتم بشكل مباشر أو بشكل رمزي . فالأسلوب الشعري أسلوب بيان تصويري يعنى بالبلغة والصفاء اللغوية ويعد كتاب أسرار البلغة لعيد القاهر الجرجاني كتاب سر الصانعين لأيو ملال العسكري أحسن برهان على اهتمام العرب القدماء بالبلغة وعلم البيان كما أرسى أرسطو قواعد الاستعارة والرمز في كتابه «الخطابة» ليكون مرجع لأدباء الغرب وشعره .

ويقسم محمد مندور الشعر إلى أربعة أنواع وهي الشعر المحمي والشعر الغنائي والشعر التعليمي والشعر الدرامي . ويعرف محمد مندور للمحمية بأنها قصة شعرية قومية بطولية خارقة للمألوف يحتفل فيها أبطال الحقيقة والتاريخ بالأساطير، وهو تعريف استقام من دراسته للإلياذة والأوديسا لهومروس ولكنه يجانبه الصواب ، كما أشارنا من قبل ، عندما يذكر أن أقدم ما دون ووصل إلينا من شعر الملحم هو الإلياذة والأوديسا فقد جاءت قبلها ملحمة قلقامش (٣٠٠٠ قبل الميلاد) وهي أقدم الملحم وبعدها جاءت الإلياذة والأوديسا (١٠٠٠ قبل الميلاد) .

أما في الشعر العربي ، فلما نجد أوزانا تعتمد على تفاعل معينة وتعتمد موسيقا على الحركة والمكون ولكن هذا الشكل التقليدي للشعر العربي بدأ يتغير مع نمو حركة التجديد التي دعت إلى تغيير الشكل والمضمون على حد سواء . وجاء هذا التجديد كنتيجة حتمية للاتصال بالأدب الغربية فتجد واحد زكي أبو شادي وجماعة أبولو والمهجريين يتحللون من الغافية الموحدة ليأخذوا بنظام الغافية المزدوجة أو المتباينة أو المتعاقبة بسل ويدأروا بكتيبون قصائد قصيرة و«السوناتا» .

إنه لن الجدير بالذكر هنا أن تتناول علاقة الشعر بالموسيقى ، تلك العلاقة التي أشار إليها محمد مندور إشارات عابرة في مواضع مختلفة ، فيقول تارة إنه ربما كان للموسيقى الأوروبية أثر في ظهور الموسيقى الخاصة بالوجدان ويتحدث في موضوع آخر عن «الشعر العربي ، غنائه وإنشاده وأوزانه» ويتناول مندور في هذه المقالة الآلات الموسيقية والمفاهيم الغنائية التي كان يغني بها الشعر العربي . ولكنه عندما

إلا إذا أوحى في النشوق إلى به بالطلع الغريزي الشافي وكان بالطلع الغريزي شاعرا إذا سمعته سمعت ساحرا

يبدأ محمد مندور حديثه عن الفنون الأدبية بالشعر ومقاييسه يقول إن للشعر ثلاثة مقاييس هي الموسيقى والمضمون والأسلوب . أما عن الموسيقى فيترك بين الشعر الإنجليزي والشعر الفرنسي موضحا أن الموسيقى في الشعر الفرنسي تنبع من نطق فقره «كاملة المعنى والميل» داخل البيت في حين أن الشعر الإنجليزي يتم بالمقاطع والتبنيات والإرتكازات الصوتية . كما إننا نجد قافية في الشعر الأوربي وإن كانت تختلف من قافية الشعر العربي حيث أنها غير موحدة في القصيدة كلها مثلا يحدث في الشعر العربي ، بل أنها متنوعة ، فهناك ثلاثة أنواع من القوافي في الشعر الأوربي وهي القافية المسطحة والقافية المتعاقبة والقافية المتداخلة . كما يوجد أيضا الشعر المتحدر من القافية أي الشعر الحر أو المرسل وهو الشعر المستخدم في كتابة المسرحيات الشعرية .



لقد أتى إليها بريرة القرن العشرين - بالآداب الحديثة وبأفكارهم وقيادتهم وأبدعولوجياتهم سواء من أوروبا الاستعمارية في عهده الإستعمار أو من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي - قادة الإستعمار الجديد والحديث في العالم المناصر ، لكي يدمروا أبنيتنا الثقافية ، ولتند تحجوا في تدمير أجزاء هامة منها فتمكنوا ذلك على الإنسان ، فأصبح لا يعرف عن نفسه أكثر من أنه إنسان تابع تكون ثقافته العامة عن طريق عملاء مختارين سواء للغرب أم للشرق بالمفهوم العام ..

ولقد كان تركيزنا شديداً على كشف العملاء السياسيين أو الاقتصاديين سواء للشرق أم للغرب ، ولكننا لم نتبه عاماً للعملاء الثقافييين الذين كانوا أكثر خطورة ... لأن من ملك عقلك فقد ملك مواردك مهما كانت المخابرات والميراث التي يحتفي وادعها هذا الاستلاك للإنسان عن طريق الإستيلاء على أفكاره ومعتقداته ... وبريرة القرن العشرين هؤلاء يسمون الآن إلى تحطيم البقية الباقية من أبنيتنا الثقافية من خلال موجات التفرؤات العالمية ، التي لن تترك أحداً بدون أن تصنع له بعض أفكاره إلا إذا استطاع من الآن أن تظهر صفوهنا من العملاء الثقافييين ، وأن تضع الأسس الثابتة لثقافة قومية تتميز بدينامية التفكير ومختر العقل ، ثقافة نقدية ، تربي روح النقاش وأتباع الحوار ، لكي يصيب على هؤلاء البرابرة الغافلين لبنا أن يتجربوا ، أو يؤثروا في معتقداتنا .. وعلينا أيضاً أن نجهد أنفسنا في وضع أسس مشروعنا الحضاري الذي يجب أن تعيش في إطاره ، وفق استراتيجية ثقافية عامة تسعى إلى تأكيد وتأسيس أمة الإنسان ، لكي تفجر طاقاته الكامنة القادرة على المطعة في مختلف مجالات الحياة ..

رضينا لم نرض لنحن والعالم كله الآن يعيش في إطار آراء ومعتقدات ومعالج الحضارة الغربية التي اكتسحت كل شيء أمامها ، هذه الحضارة التي كانت منظمة نسبياً في فنون الهندسة والحرب في أوائل القرن التاسع عشر ، ولكنها كانت متخلفة في وسائل الاتصال ، وبكيفية أن تعرف أنه عندما نولي نابليون الأول في مناهة بحرية سانت هيلانة عام ١٨٢١ ، لم يصل إليها - رغم أنهم - إلى ميناء مرسيلا إلا بعد إنقضاء شهرين على الوفاة ، ولم ينتشر في أرجاء فرنسا إلا بعد نصف عام ... !!

ولم يمس على هذه الحالة أكثر من قرن ونصف ، وهم الآن يستعدون لتحويل العالم كله إلى قرية الكترونية ، وأن يكون بوسنت مقاومة ذلك كله إلا إذا تسلحت بمشروعنا الحضاري الخاص بنا !!

كما أن الملحمة ليست مجرد سرد أو وصفاً لأشياء حدثت في الماضي بل هي فن قائم بأشياء يتخيها شاعر يتدحج بحس مسرحي ووعي شديداً يستأنس ويهاضها ، ويهبط محمد مندور بين الثقافتين العربية والغربية عندما يقول إن الشعر التجميع عرف في الملحمة كما عرفه النذرب فهناك ملحمان حديثان هما : الملحمة والرواية ومن الشرق الأناضولي ملحمة - الشاهنامة - للفردوسي وهناك : ملحمة : شوقي و «مصرولة» أحمد عزمي التي سماها «بالملحمة الإسلامية» .

ثم ينتقل محمد مندور إلى الشعر الغنائي وهنا يربط بين الشعر والموسيقى فيقول إن الشعر الغنائي بدأ في صورة أغانٍ ثم تطور إلى ما يعرف اليوم بالصناعات الشعرية وتعددت أغراض هذا الفن على نحو ما هو واضح في ترثائه الثرى القديم ، ويحذر محمد مندور من إطلاق كلمة «فن» على أغراض الشعر كتولنا مثلاً من الهجاء ، أو فن الوصف ، أو فن الخيلة فهي كلها أغراض لفن واحد وهو الشعر . ولقد أشارت هذه القضية كثير من الجدل حولها فجدد محمد غنيمي هلال يطلق لفظة «جنس» على الخطبة كما يطلقها على المسرح والشعر الغنائي فيقول إن اللاجناس الأدبية من حيث موقعها العامة ، أثر في المخابرات والترتيب حتى تلاكم وطبيعة الجنس الأدبي الصنوعة فيه .

ويعود محمد غنيمي هلال ويتحدث من الملحمة والمسرحية والقصة كموافق ، فهناك الموقف للمحمي وهناك الموقف الدرامي أو القصصي وغيره من طبيعة هذه المواقف قالوا إن «الموقف الأدبي» في أي معنى من معانيه - اصطلاحاً - أي : شخص وأقن من موضوع العمل الأدبي ومن الغرض من العمل الأدبي أو الغاية منه . وهناك من يطلقون لفظة «نوع» على نفس ما يطلق عليه محمد غنيمي هلال لفظة «جنس» أو «موقف» . وعلى أية حال ، فقد حسنا أن الموقف رأى محمد مندور الذي نادى بإطلاق لفظة «فن» على الشعر والمسرح والنثر والقصة وغيرها من الفنون الأدبية على أن يسمى الهجاء والتدحج والوصف والمحاكاة أغراض شعرية وهو ذات الرأي الذي عمل به محمد عثمان عندما كتب عن فنون الأدب فسمى كتابه «الأدب وفنونه الأدبية» ومن قبله رشاد رشدي الذي أطلق على كتابه عن فن القصة القصيرة «وتطوراته» اسم فن القصة القصيرة وأقدم من الجميع أرسطو وكتابه «فن الشعر» وهوارس أيضاً وكتابه «فن الشعر» .

ويرى محمد مندور على ياقه فن الشعر الغنائي وصموده أمام الفنون الأخرى قالوا أن شعر الملحم قد انقضى عهده كما أن الشعر الدرامي أخذ في التفرق بعد ظهور فنون النثر المختلفة التي واكب ظهورها تيار الواقعية التي إيدها وعرضها فبعد أن كانت المسرحيات شريفة أصبحت نثرية لتساير الواقع ومحاكيه . ولكن الشعر الغنائي صمد أمام كل هذا بما له من قدرة على مخاطبة الوجدان في النفس البشرية الواعدة الباقية على مر العصور ولها اختلقت الأماكن .



أما الشعر التعليمي فيقول أنه أنه فن عرته في أدبيات العرب باسم والنظم التعليمي ولكن مثل هذا التعريف الذي قدمه محمد مندور للشعر التعليمي تعريف شديد الاختصار لدرجة تدعو للتساؤل : هل هذا هو كل شيء عن الشعر التعليمي ؟ والإجابة بالنفي بطبيعة الحال ، فالشعر التعليمي هو ذلك النوع من الشعر الذي يكتب بقصد التوجيه والتعليم . ومن المنافع القديمة لهذا النوع من الشعر نجد الأعمال والأمثال فزيد الذي كتب في القرن الثامن قبل الميلاد وهو دليل زراعي ملء بالمواضع التعليمية والأعمال فكريتين وفجبل هذا النوع من الشعر التعليمي في القرن الأول قبل الميلاد . وكان نتاج المصور الوسيط من هذا الشعر نتاجاً سخياً فتجد في الأدب الإنجليزي مثلاً القصيدة الأخلاقية والمثال للأفردية في القرن الثاني عشره أما في القرن الثامن عشر فقد واجه هذا الفن صعوبة مرة أخرى فنجد قصيدة أرمسترونج عن المحافظة على الصحة عام ١٧٤٤ ونجد والحقيقة التيقية لآراموس داروين ثم يأتي ألكسندر بوبو وقصيدة الشهيرة مقال في النقد والتي يشير فيها إلى فن الشعر : ذلك الفن الذي يسهل إليه بالوال ومن قبله هوارس وأرسطو .

# حكايات عمرنيت في الأدب الإسباني

## في كتاب حديث المائدة لتيوندا فرناندو دي لاجرانجا

فرناندو دي لاجرانجا  
ترجمة عبد اللطيف عبد الحليم

أي باب تفرقه فلا يردون عليك ؟ بينا كان مهرج يرتقي السلم أمام أحد السادة ، فتوقف المهرج كي يتلعن عليه ، فضربه السيد على استه يتقدم ، ففطر ، فغضب منه لسوء أدبه ، فأجابه المهرج : أي باب تفرقه أفلا يردون عليك . ؟!

لقد عثرت على مصدر واضح لهذه الحكاية في مصنف ألفه الأديب الوزير الغرناطي ابن عاصم ( المتوفى سنة ١٤٢٦ ) بعنوان كتاب حقائق الأزهار ( الأزاهر ) رواية أخرى ، وهي أدق ، وهو كتاب وجدت فيه أيضا أصولا لحكايات إسبانية أخرى رواية ابن عاصم كما يلي :

وقعد المتوكل يوما ، فطرب عبادة من صوت لبعض الغنين ، فقام ورفض ، فسر المتوكل برقصة ، وقرب عبادة من مقعده ، فلما جلس ضرب المتوكل بيده على است عبادة ففطر ، فقال له : ويلك ، ماهله ؟ فقال : ياسيدي أيجوز لثلك أن ينقر على قوم فلا يكلمونه ؟ .

كلتا الشخصيتين هنا : الخليفة المتوكل العباسي ( ٨٩١ - ٨٩٢ ) ونذبه عبادة اللؤلؤ المعروف الذي تحكى عنه روايات كثيرة في الأدب العربي الشرقي وعبرت تلك الروايات إلى الأدب الغربي ، وفي مثل هذا الصدد المحدد إلى الأدب الأندلسي .

ليس ثمة ريب - فيما أظن - في أن الأمر عن أصل واضح غنيت فيه - بطبيعة الحال - أساءه شخصون الحكاية لكن ظلت باعتبارها - الملك ( أو السيد ) والمهرج في صفتها الإسبانية وإن كانت الظروف والمشهد فيها اختلاف إلا أنه بقي في النكتة الإسبانية ما هو جوهري في الحديث ، وبجملته المهرج الأخيرة التي تحولت إلى مثل سائر حسب ما يرى تيوندا وكورياس .

للقسيس الصالح راع غيرته :  
الحكاية رقم ٥٨ في القسم الثالث من حديث المائدة ورواية المسافرين الواقعة تحت عنوان : لماذا يقال :

تقول ما يلي : بينا كان يأكل في إحدى الضياع ALDEA تسيس حاسما مشويا ، رجاء أحد العابرين أن يدعه يأكل معه ، ويدفع قيمة ما يأكله ، فلم يقبل القسيس ، فأثارت العابر يأكل خبزهم دون إدام ثم قال له : هل باصاحب الفضيلة أنك أكثت بالذائق ، وأنا أكثت على الراحة ، فكلانا أكل الحمام ، رغم أنك لم ترد . فرد عليه القسيس إذا كان الأمر هكذا فإني أريد أن تدفع لي ما أكلته من الحمام . فرفض الثاني وألح الأول ، فتحاجا إلى رأي كنيسته الضيعة الذي كان حاضرا ، فسأل القسيس ماذا كلتكم الحمام ، فأجابه نصف ريال . فأمر العابر أن يخرج قطعة نقود ، أخذها منه راضي الكنيسته ، وتقربا على سطح المائدة ثم قال : سيدي القسيس لقد أخذت حسابك رنينا

منامة هذه السلسلة من الحالات التي أنشروا بها عن الحكايات العربية التي ولجت الأدب الإسباني ، أخصص هذا المقتل لبعض الحكايات التي عثرت عليها بين الكثير الذي نشره الكاتب البليسي خوان تيوندا المتوفى سنة ١٥٨٢ .

معروف جيدا هذا عمل الكاتب اللطيف إلى استخدامه مواد غريبة بعيد صياغتها بطريقة أو بأخرى ، إنه ميل وصل إلى غايته في مصنفه المشهور « الخرافات » ، أما المصادر التي أقتبس منها خرافاته المثبتة فقد تناولاها الباحثون في سلسلة من الأبحاث ، ووجد الموضوع اهتماما كبيرا في كتاب ميندوت يلابو « أصول القصة » ، وخصص المستشرق الإيطالي الكبير E. CERULLI منذ سنوات قليلة خلعت دراسة ذات أهمية كبرى لهذا العمل ذاته .

لدى حكايات متعددة قديمتا من مصنفات تيوندا ، وهي ذات أصل عربي حتميل ، في هذا الصدد أحسد نفسي في دراسة بعضها اللطيل والوارد في كتابه حديث المائدة ورواية المسافرين الذي تعرف منه طبعه سرقسطة والمنشورة في سنة ١٥٦٣ ، والتي ليست الطبعة الأولى له على وجه الاحتمال ، وقد اخترت من هذه الطبعة إحدى الحكايات ودرست أصلها العربي ، ويتكثف المورد على النص أيضا لدى خوان دي بينيدو ، وعند ميلشور دي سانتا كروت دي دوينياس .

أي باب تفرقه فلا يردون عليك :

الحكاية رقم ٢٦ في القسم الثاني من كتاب حديث المائدة ورواية المسافرين موجودة بين طائفة الحكايات ، والتي تبدأ من رقم ٣٤ في طبعة مكتبة المؤلفين الإسبان حتى النهاية ) وكل حكاية منها تضمن نصريها يقول أو حديث مأثور ، تبدأ كلها . بجملته : لماذا يقال . ؟ . وهذه الحكاية مقتضبة إلى حد بعيد ، وهي إحدى حكايات تيوندا التي توضح أن مؤلفها لم يكن لديه أي تحفظ في تضمن مصنفه أية حكاية كانت قلرة أو متدلية ما كانت تبدو له جذابة بما فيه الكفاية . تقول الحكاية ما يلي :

لماذا يقال : أي باب تفرقه فلا يردون عليك .

« كان مهرج يرتقي السلم أمام أحد اللوكر ، فتوقف المهرج ليشد رباط حذائه ، فاضطر الملك إلى أن يضربه بيده على استه لكي يمضي قدما ، ففطر المهرج ( بسبب الضربة ) فقال له الملك : ويلك ! ، قرر عليه المهرج : أي باب تفرقه أفلا يردون عليك ؟ »

إنها حكاية شديدة الذبوع حتى اليوم مازالوا يقضونها وقد سمعناها بنفسى وأنا في طرارة السن . بنفسى هذه الصيغة الشفوية كان المهرج هو كوييلو ، وكان الملك هو الملك ، دون تحديد اسمه وقد أخذ تلك الحكاية - بلا ريب - جونزالو كورياس في مجعده ، بهذه الصيغة الآتية :

مثلاً أكل هو راحة . فقال حيثنَّ صاحب الحان للآتين : للقيس الصالح  
راخ خير منه .

ويصن أيضاً صيغة أخرى شديدة المشاكهة لتيك : جوتالو كورياس في  
معجمه : تفسر للمثيل ذاته ، بقول ما يلي :

« كان أحد القساوسة يأكل حملاً في خان ، فرجأ أحد العابرين أن يأكل  
معه ويدفع نصيبه ، فاعتذر القسيس ، فأكل العابر خبزه ، ثم قال له : لقد  
صمتت جداً على الراحة مثلاً أكلت أنت مذاقاً ، فقال له القسيس ، إن  
كان الأمر هكذا فادفع لي حساب ما أكلت ، فرفض العابر ، وأصر  
القسيس ، فتحاكى إلى رأي الكنيسة في المحلة التي كانت بها ، وكان الراعي  
حاضراً هنا لك فسأله فعرف أن الحمام كلفه نصف ريال ، فطلب من العابر  
أن يخرج قطعة نفود ، ورن بها على ظهر المائدة ، وقال : سيدي القسيس لقد  
دفع لك حسابك رتبنا ، مثلاً استمرأ هو راحة .

كلتا الروايتان من الممكن أن تمزوا إلى رواية تقليدية يأخذها حتى الآن  
كتاب إسبان آخرون ، فرواية دون بوناردينو فرناندس دي بيلاسكو إلى  
يمتثل دوقى دي فيرياس الموجودة في كتابه « لسنة العقل » تعرضت لبعض  
تحويلات ، وإن كان الغرض الأساسى مسلماً به تماماً . لقد اختفى  
القسيس ، ورا - الكنيسة الذي قام بدور القاضي هو الآن قاض حقيقى .  
إن صاحب الحان ذاته هو الذى طالب بدفع ما لم يأكله الرجل الآخر و الرجل  
المسكين ( الذى لم يحاول الأكل بأى طريقة في هاته الرواية ) ، وينتهى المثل  
بما أمله بجنون عبارات تشاك ما قاله راعى الكنيسة في الروايات السابقة .  
وبما أنه من العظيمى إخفاء كلتا الشخصيتين فقد اختفى أيضاً المثل  
المفترض ، ونسوق هنا الرواية كما رواها دوقى دي فيرياس بعنوان جانبى  
« مثل لأحد المجانين » :

جاء رجل فقير يشكو إلى أحد القضاء من أن صاحب خان حيث  
بات عنده ذات ليلة أخذ منه ستة ريالآت ، لأنه سجن قليلاً من  
الحيز لي مطبخه على راحة فخذ خروف كان يشويه فأمر القاضي  
بإحضار صاحب الحان ، ولما هو يبحث القضية إذا بجنون -  
على مقر - ع - صاحب بدوات من اللقطة ، فطلب منه القاضي  
حل المشكلة ، فجيح : فاصنع ذلك ، فالأمر في غاية البساطة :  
على هذا الرجل أن يفرغ كسبه أمام صاحب الحان ، وليتركه يتع  
حاشه شمه بصوت الذرهم ، ثم يضمها إلى كيسه بعد ذلك ،  
وبهذا يدفع لقاء راحة شواء الخروف ، وهكذا كان .

من رواية دوقى دي فيرياس اشتقت - بلا ريب - رواية الأيكة الأسبانية  
من تأليف فرانسيسكو أسينسيو ، وهى أكثر وجازة من سابقتها حيث يلاحظ  
تحويل هام لم يكن من الضروري الإشارة إليه وهذه هى حكاية أليكة  
أسينسيو :

أتعب صاحب خان رجلاً فقيراً لأن التال سجن خبز كسرة خبز في مطبخ  
الأول على تيرير فخذ خروف كان يشويه ، مطالب إياه بدفع مبلغ ما نظير  
ما أفاده من فخذ الخروف ، فحكم عليه بجنون أن يفرغ كسبه أمام صاحب  
الحان ، ثم يجمع ذرهمه فيه فيما بعد ، فالتال إن تيرير الخروف يدفع نظيره  
طين الذرهم ، وهكذا غل القضية بين كليهما .

يظهر هنا فقط ثلاثة الأشخاص الذين هم في الرواية الأساسية - في أدوار  
مربنية : القسيس أو الكاهن هو هنا صاحب الحان ، والعابر هو هنا رجل  
فقير ، وراعى الكنيسة هو هنا بجنون ، أى كما في رواية دوقى دي فيرياس :  
يبد أن القاضي اختفى في رواية الأيكة ، كما تلاشى الحوار تماماً .

بأن الآن أبو بكر بن عاصم الذى أشرنا إليه آنفاً ليمد إلينا يد العون ،  
في كتابه حدائق الأزهار - الذى أترجم منه طائفة من الحكايا وأود نشرها ذات  
يوم - حكاية قصيرة هى ذاكها - تماماً - التى تحدثت عنها الآن ، وإن كانت  
بسيطة جداً ، نقول ما يلي :



ووقف رجل على طباخ ، فأكل خبزه براوحة القدر ، فدعا إلى  
الحاكم وعرفه بفعله ، فقال له الحاكم : اضرب بدرهم على  
رخائمه ، يأخذ طيبته ، ورد إليك ذرهمك .

في حكاية ابن عاصم - وهى احتمالاً أشد قدامه ، لأنها موجودة في كل  
صنوف الكتب المشرقية - ما هو جوهرى في الموضوع الذى نحن بصده ،  
وهى بدقة تقارب روايتي القرن الثامن عشر أكثر من مغاربها الروايات  
القديمة ، الشخصيات هنا : الطباخ ( ينظر في دوره وفي وظيفته صاحب  
الحان لدى دوقى دي فيرياس ) ، والفقير ، والقاضى الذى يلقى بفصل  
الخطاب بكل منطقية .

لست على يقين - كما هو الحال في حكايات أخيه درسمتها ونشرتها - من أن  
حكاية ابن عاصم هى مصدر الحكاية الإسبانية بالضرورة ، اعتقد ببساطة  
أن الأمر عبارة عن حكاية شعبية وبغت الأدب الإسباني بطريق الرواية  
الشعبية ، وفي الواقع فإن الحكاية العربية بأسلوبها ولغتها أكثر شعبية من أى  
واحدة من الحكايات الإسبانية الأربع التى أعرفها ( ثمة أكثر منها بلا  
ريب ) ، لست أدري هل هذه الحكاية وبغت أدباً أخرى ، أو قدمت من  
أدب أخرى ، الذى أدريه أن الحكاية شديدة التوشل في تقنية النواذر  
العربية ، وأيضاً طريقة المثل ( على غط سليمان الحكيم ) توجد بكثرة في  
نواذر أخرى في الأدب العربى ، سادى هنا بنموذجين تحت يدى دون أن  
أخرج من كتاب ابن عاصم ، مستنفاً عن نصهما العربى ، مورداً إليهما في  
إيجاز :

تقول الحكاية الأولى :

وجاء رجل إلى حاكم بجرل وقال : هذا احتلم بأبى في النوم ففك  
الحاكم بقام للشمس ويضرب ظله .

بمعنوان كتاب إعلام الناس بما وقع للبرامكة من بني العباس ، وهو يقدم تحويرا جوهريا بالنسبة للنص مجازي الأدب . يقول نص الإنليدي :

ومن حلمه أيضا أنه له خادم يسرق طاساته التي يوضأ فيها ، فقال له المأمون : إذا سرقت شيئا فأتني بما تسرقه فأشتره منك ، فقال له الخادم : اشترى مني هذا وأشار إلى التي بين يديه ، فقال : بكم ؟ قال : يدينارين قال : على شرط أنك لا تسرقها ، قال : نعم : فأعطاه دينارين فلم يعد الخادم يسرق بعدها شيئا لا رأى من حلمه . والله أعلم .

الحكاية على كل الوجهة قليلة الاحتمال في تصديقها ، لأنه غير معقول أن تفكر أن الخادم في هذا الظرف لم يكن بين يديه أشياء أكثر نقاسة وأضال وزنا لكي يسرقها فالأنطباع الذي توحى به هاته الرواية المظنونة أنها عبارة عن طريقة ناقصة ، وبصورة المصادفة ، لتشي بمثابة حلم الخليفة المأمون ، هذا الحلم الذي ترجمته بكلمة INDULGENCIA ، وهي تحوي طائفة من ملامح المزاج والعمل الخفيف التي تنبع من العدالة الوازعة ، والاعتدال إلى انصاء ، والحلم ، مروراً بضغط النفس ، والعمل المجيد . لقد قلنا إن الحكاية ذاتها - مع تحويرات يسيرة - قد أخذها الأب شيخو في كتابه مجازي الأدب ، الذي غير - فيها اعتد - نفس الإنليدي ، وقد ربح النص في الرواية الجديدة ، وإن فاءت فضائل الخليفة العباسي وتدبته بأبيض الأنصاء : لأنه - ولغا للرواية الجديدة التي لا يعم ثقلها ولا ترجمتها كاملة - كان الخادم يسرق من المأمون « طاساته التي يشرب فيها » لا طاساته التي يوضأ فيها ، وبهذا التغيير تكون الرواية أكثر قبولاً ، إلا أنه يشوه صورة الخليفة ، وليس الحلم هنا هو الذي يتعرض للتشويه بل إنه يطل دأبه على الوضوء ، ويشهر بولعه بالشراب ، الذي عرف به وأمر فيه ، بيد أنه لم يكن في نية الراوي أن يدل به .

وبمقاربة حكاية الإنليدي بحكاية تيمونيدا يبدو واضحاً أن الموضوع واحد ، فضحايا السرقة في كلتا الروايتين السلبين يتفاوضون عما يحدث - يصلون إلى أن يعرضوا على سارقهم أن يشتروا الأشياء التي سبقتهم سرقوها في المستقبل ( دائماً هي الأشياء ذاتها في الحكاية العربية ) دون تخصيص في الحكاية الإنسانية وإن كان مفهوماً أن ثمة اختلافاً كل من السارقين وقيل في تبتك الصفة ، وفي بذاعة يسوم في الحال على ثمن الأشياء التي في نيته أن يسرقها ، في الحكاية العربية يحدد الخليفة الثمن ، ويقتل الخادم الثمن دون استدركات عليه ، وتصنع حركة الخليفة هذه صميمها في أن يندم الخادم ويهتدي إلى سواء الصراط إلى الأبد ، فطبيعة الحلم لدى ضحايا السارقين المتحسين ضخمة في الحكاية العربية - حكاية الإنليدي - إنها الخليفة في مواجهة الخادم ، وفي حكاية تيمونيدا الأب في مواجهة الابن . فالشعور الأخلاقي - في كل حال - حب ما حكاة الإنليدي ، يأخذ ميلاً لا يشبه فيه نحو الفكاكة الثالثة عندما أعاد صياغتها خوان تيمونيدا . ففي الرواية الجديدة - في هاته الصفة النادرة لم يضعها مورطاً - الابن هو الذي يطلب الثمن ، والآب هو الذي يحدد ويندم للابن الذي لم يخف امتعاضه فيهه بالأا يعود إلى التعاقد معه مرة أخرى ، تحيراً إياه أنه يستمر في سرقة .

هاته النهاية في حديث المائدة تضيف على الموضوع أملوسة ليست في الحكاية العربية ، وتحملها إلى رواية توجب العبرة بتأديتها الزائفة . بهذه التحويرات المشار إليها - لتست أدري هل تستحق أن أصلها في رواية بهذه البساطة - يبدو واضحاً أن الحكاية العربية من الممكن أن تكون أصلاً يعيداً - على وجه التقريب - لتيمونيدا ، ولأن فإن الصموية الأساسية تركزت - على وجه الدقة - على أن مؤلف كتاب إعلام الناس ( محمد دياب الإنليدي حرر كتابه سنة ١١٠٠ هـ (١٦٨٨م) أي بعد أكثر من قرن من موت تيمونيدا وأن كتاب حديث المائدة قد طبع مايناهز عشر مرات ، وبأن المصنف العربي يكون عاقدة شريعة من مكملات فيفساء عريقة القدم فإن هذا لا يمنع - كما هو المخطئ - من وجود نظرية منقضة بمعنى أن تيمونيدا كان المصدر البعيد للإنليدي فيما يخص حكايتها .



والحكاية الثانية من الضرب ذاته ( أعترض من ذكر كليتها ) تقول ما يلي : وكان رجل يوى امرأة فرأها في النوم ، وأمكنته من نفسها ، فأخبرها بذلك فرغته إلى الحاكم وقالت له إنه نال مني في المنام ما أراد فليدم إلى متى ، فقال له الحاكم : أدفع ما دينارا ، فقال الرجل وكيف أدفع ولم أتل منها شيئا إلا في المنام ، فقال الحاكم لا بد من ذلك ، فلدع ما دينارا وانصرف فلما جازت المرأة الباب قال الحاكم أرجعي لي ، فلما رجعت أخذ منها الدينار ودفعه إلى صاحبه ، وقال للمرأة انصبي فقد نلت منه مقدار ما نال منك . لأنكم تشترون بشئين بخس ؟

الحكاية رقم ٧٠ من القسم الثامن من حديث المائدة لتيمونيدا فيها كل مقومات الحكاية الشعبية ، لا أعرف رواية تشابلية أخرى قديمة هذه القضية ، ولم أقرأ عليها في آداب أخرى إلا في عمليين اثنين ( في روايات متباينة فيما بينها لدى مؤلفين عربيين .

لتعرف أولا على حكاية تيمونيدا : لماذا يقال : لأنكم تشترون بشئين بخس ؟ كان لتاجر ولد صرف وكان يسرق من دار أبيه كل ما يقدر عليه ، فقال له الأب ذات يوم زاجرا : ولدي بما أنك تبع للأخريين ما تأخذ من الدار بشئ يخص ، فلماذا لا تبني إياه ، فأجاب الابن : إذن يائي أصمل حساب هاته الدنان التحاسب التي سرقته منك ، فكيف تعطيني مقابلتها ؟ فقال له الأب : خذ مقابلتها خمسة ريالاً ، فأجاب الابن : أعطني إياها لكنني من الآن لنصاعدا أعدك بالأا أبيع لك أي شيء . لأنك تشتري بشئين زهيد .

عرفت منذ أمد حكاية تعزى إلى الخليفة المأمون العباسي ( ٧٨٦ - ٨٣٣ ) لوجودها في المنتخبات للمروعة مجازي الأدب للأب شيخو ، مأخوذة من الإنليدي دون إشارة إلى المصدر ، لم يكن من العسير على - في كل الأحوال - أن أقر على الحكاية في أحد مصنفات المؤلف ( الذي ساعدوا إليه فيما بعد )





## كان مأقافنفسك ..

اكتفى العرب بالشعر عن المسرح ، وصاروا فيه كما صار أصحاب المسرح فيه ، وتبدل الزمان غير الزمان ودارت الألائك دورها وبقي الشعر على ألسنة العرب شيئاً لا يميل له في الدنيا .. كتاب وميزان وكندوز ، وليست كمثل العرب قوم في التفرغ وفي الاعتناء بالنفس وفي المروءة ، ولكن ما عرف التاريخ عنهم أن شاعراً منهم ، وضع نفسه بلسانه في غير ما يستحق من المكانة ولا يخش الناس مكانتهم ورضن عليهم بشأ هو هم مها كانت الحروب الدائرة والفتارات التي لا تكف عن اللياح . انطقت إذن نار الغيرة في أكوامها القديمة وانسلخت الصغار عن جسد هؤلاء المدافعة ، قياصبجان الله حين لا تكون النفس أمانة بالسوء وقد اختلف الناس في الشراء ، ولكن امرأ القيس لم يكن هو الذي وضع نفسه أشعر الناس ، وقد خرج وفد جنيته يريدون التي الأخيرة ، فلما قدموا عليه ماغم عن مسيرهم ، فقالوا : يا رسول الله ! لولا بيتان قالهما امرأ القيس لفلكتنا ! قال : وما ذلك ؟ قالوا : خرجنا نريدك ، حتى إذا كنا ببعض الطريق ، إذا رجل على ناقه خلفنا يسأله ، فنظر إلى بعضنا ، فاجعبه سير الناقة ، فنمثل بيتهين لا يرى القيس وهما :

ولما رأته الشريسة ورعها وأن البياض من فرائضها وامى  
تميمت العين جنب ضارح يلهي فيها الظل عروضاها ففلس  
وقد كان ماؤونا نند ، فاستدلتنا على العين بهدين اليتيم فوردها ففلس  
التي : أما إلى لو أدركته لضعته ، وكأن أنظر إلى صفته ويبيض إبطيه  
وحوشه ساقه (أي ذقنها) ، في يده لواء الشراء يتهاوى به في النار .  
وهر يريد بين ريمعة بين يدي بالكوفة ، ويده عصا له يتوكأ عليها بعدما  
كبر فبعوا خلفه غلاما يسأله : من أشعر الناس ؟ فقال ليد : ذو القروح  
بن حجر الذي يقول :  
ويشدت قرحاً بعد صحبة فيالك تميم قد تبدلت إروسا

يعني امرأ القيس ، فرجع إليهم الغلام وأخبرهم ، قالوا : ارجع  
فاسأله : ثم من ؟ فرجع فأسأله : ثم من ؟ قال : ثم ابن العيزتين ، يعني  
طرقة ، قال ثم من ؟ قال : صاحب الحجون ، يعني نفسه وهذا موقف  
آخر غير الذي سبق ، فامرأ القيس لم يمر على مجلس بين يدي ، لكنه نال حظته  
في مجلسهم ، ومن شاعر لم يضع نفسه لئالها له قبل قدم طرقة ، ثم في تواضع  
وحيدة يجر ، صاحب الحجون ! هل ندرتك ما تغنيه الكلمات ، أو لنقول  
الضعفان كما في علامات الاستفهام وعلامات التعجب وكل أدوات  
التقريب القديمة والحديثة التي ابتدعها العقل العربي والشعر العربي من أجل  
الكلام لمسة الصيرة البيضاء التي ليس لها أي قدر قبل أن يعرف الناس  
الكلام لم بعد أن ترجموا الكلام إلى حروف وأبجدية فاعادة على كل ألسنة  
ورفع المتباد وكذلك رفع ما ليس له ضرورة وما يسقط سهواً أو عبداً ..  
ولا تسقط أبداً لئلا الشراء ولا يتقدم ماؤم وهم في كل واحد يميمون .

أحمد الحقوي

ولحسن الحظ وقعت على رواية عربية أخرى أكثر شعبية لهذا الموضوع  
حات النتيجة الأخيرة التي تنفق أكثر مع حكاية تيمونيدا منها إلى حكاية  
المأمون المصنوعة . هذه الرواية الجديدة جميعها ابن عاصم في كتابه حدائق  
الأزاهر الذي أو مانا إليه مرارا نقول الحكاية :

وكان لرجل ابن يسرق له كل يوم حاجة ويبيعها بالبخس ثمن ،  
ويقتطع في الفساد . فعلمه يوما وقال له : فاشتر مني إذا تلك الشارة  
فلان إنما جئت لأسرقها وأشار إليه منارة أمامه .

في هاته الحكاية . كما نرى - اخضت تماما صورة المأمون الجديدة ( اعتقد أن  
الرواية التي أخذها الإلياذي قديمة جدا ، ونفخت عنها رواية الخلدات ، ربما  
أعاد صياغتها ابن عاصم نفسه ) الحكاية هنا أب وابن مثلي ما لي لدى حديث  
المائدة . في رواية الإلياذي ليس ثمة زجر من قبل المصارع ، وفي الروايتين  
الاسبانييتين ( الفرناطي والبليسي ) يؤتب الأب ولده ، وفي كلتيهما يعرض  
عليه أن يشتري منه الأشياء المسروقة التي يبيعها لغيره ، وفي كلتيهما يعرض  
الأبن للبيع شيئا لا يسرقه بعد : « اشتر مني إذن هذه الشارة فلانما جئت  
لأسرقها » « أصل حساب هذه الدنان التحاسية التي سرقتها ، كمك تعطيني  
مقابلها » . يركز الخلاف هنا في أن الحكاية العربية تنتهي عند هذا الحد ،  
وفي الإسبانية يستمر الحوار اللازم ليقتحم حلا ختابيا بعد الأبن في بعدم تحلية  
عن السرقة ( كما هو الحال في رواية الإلياذي ) وبلا يعود فيهم ما يسرقه ،  
في عبارة صياغتها تيمونيدا مثلا سافرا : « لأنكم تشترون بئس بخسر » .

هاته الخاتمة . بلا ريب - هي حصول تيمونيدا ، ليست أعرف - كما قلت  
أنفاد رواية قشتالية أخرى أقدم من هذه الرواية ، وإن كان يوجد بلا شك .  
عثر على العكس - عليه ضمن مؤلف نشره متجرا منذ أكثر بقليل من قرن  
ماتولي ديل بالايو ، ولويس ريبيرا وبنعوان الملحق الفكاهة أو الأخيرة  
الكتات . ومؤلف هذه المجموعة الدنان إسطنبول على مؤلفات الأبيكة و  
« الأساطير » يحفظان أحيانا بالروايات القديمة ، ويجدها قليلا في أحيان  
أخر ، أو يعبدان تحريرها تماما . ونعتقد أن الحكاية شيئا كثيرا ما كان الناس  
كثيرا ، ولا يذكران المصادر إطلاقا حتى ولو بطريقة عامة في البيان الذي  
يتصدر مؤلفها . حكاية تيمونيدا التي نحن بصدد الحديث عنها ، والتي لم  
يصبها التصوير كثيرا تظهر في الشكل التالي :

إن لأحد التجار ولد يسرق منه كل ما لديه ، ولم يجد وسيلة  
لإصلاح زدهاته فعاول مصاحته والوصول إلى اتفاق معه .  
قال له الأب ذات يوم : اسمع ياخوان ! بما أنك تبغ الآخرين  
ما تسرقه مني بئس بخسر ، فلماذا لا تبغني إياه ؟  
حسنا : إذن أصعل حساب قطعة القماش هذه والتي سرقتها منك .  
فكم تعطيني مقابلها ؟  
عشرين درهما ، فعلمها .  
تأولي ياها ، بيد أن أعدك ألا أعود فأبيع لك أي شيء ، لأنك تشتري  
بئس زهيد .

لست أدري هل من هذه الرواية أو من حديث المائدة مباشرة ، أو ربما من  
رواية أخرى لا أعرفها ، وإن كانت متأكد من وجودها ، أو ببساطة بوصفها  
حكاية تقليدية جمعت مع رصيفانها ما عثرت عليه في مختبات التوارد  
الأراغونية . الحكاية التي بقيت موجزة في حوار خالص نقول ما يلي :

عمل مريح :  
- انظر ياؤلي . هذا القمح الذي تسرقه مني ، وبيعه هتالك  
بلرواه معلومة ، بهه . في . وأربحك فيه .  
- كم تعطيني إذن مقابل قبز ( CAIZ ) قد تحيته جانبيا .  
- خمسة دراهم .  
- حسنا . هاتيا .  
- فلان إن أعقد معك أبة  
صفقة ، فلانك تشتري بئس بخسر ○

ألقيت هذه القصيدة في حفل افتتاح مهرجان المربد الشعرى السادس في قصر المؤتمرات ببغداد .. وقد نشرت الصحف والمجلات فقرات مختلفة من القصيدة ، ولكن "القاهرة" تنفرد بنشرها كاملة لأول مرة :

## فِي حُبِّ بَغْدَادِهَا

سعد درويش

إلى بغداد عالياً الجَنَابِ  
وأحلامي على هدى الروابي  
إلى أغلى الأحبة والصحاب  
أعانقهم فيرجع لي شبان

أعود إلى العراق .. إلى شبان  
إلى الماضي الجميل وذكرياتي  
إلى حبس .. إلى صَبَوَاتٍ عَمري  
لنظائير وقد صاروا رجلاً

رسائل من جوى وقوى حُجاب  
وكل بيتي الكنانة في إسان  
لندجة في لياليه المذاب  
كعادته .. ويشمخ بالمعاب  
ويسبقني على البعد اضطرني  
على شطائها .. رشفت الحجاب  
وأجفل كلما زاد الاقتراب  
فقلت لم أحيّدوا لي صواب  
على بغداد قد أوفى وكم؟  
لقد حاج الحنين وقاض ما بين  
تراب العُرب هذا .. بل تراب  
لقد أنشيت عمري في ارتقاب  
بؤرقي ويُسرِف في عذاب  
وعن جسر المها .. طالع اغتراب  
مع الأحلام .. في هدى الرحاب  
تُرى أنسى؟ هل من جواب؟  
أسير هواك لم يَك في الحساب  
فإن أعيتني فلن أن انتساب  
وفي « الفجاء » ومضن من شهاب  
كطيف الحلم .. كالشهد المذاب  
وحفظ المعهد من طبعى وإن؟

أنشيت ميلأً عن أهل مصر  
وكل هوى الكنانة في دماي  
رسائل من ضفاف النيل عفي  
وتواهب الفرات يحبه كبيراً  
أنشيت يقوون شوق الليالي  
أنشيت إلى مُغاني كان عيشي  
أهلب لقاءها بعد الغياب  
وقالوا هذه بغداد هلت  
أحقاً بمعشرين وتسع  
أصينوني وكُفوا عن ملامى  
دعوى النسيم الرُب المُنشئ  
دهون أروى بالدمع شوقاً  
وكانت عودك حلماً ضنيناً  
إلى هذا الهواء .. صبا فؤادي  
وأقسم كم مثت قدمي ليلاً  
وكنيت أقول يا بغداد رفقا  
فكم دُعي الجميع إليك .. لكن  
عرائي الهوى والشوق قلبى  
على « الكحلاء » بعث من فؤادي  
وأيتام على هذا وهذى  
أنسى هذه الأيام قلبى

إذا مارحت أسرف في الدّباب  
ومن فُقد الصبا صرف التصاب  
فبالك من معسرة كعب  
فها لي عن هواها من مُتاب

إبغداد الحبيبة سامعني  
فأنت على الصبا حبي وعشقي  
وأنت على الزمان ازدبت حسنا  
رمال سحر « بابل » في هواها

بند الأقدار تومئ بالذهاب  
براس جيل عن زُيف الخُصاب

أتمسك والصبا ولى .. وكادت  
وقد أضحي سواد الليل صبحاً





كفيلسى .. لم أعاذك أو أحباب  
ولم أك غير نفسى فى مائى  
هوى غبرى إلى ذاك الرُغاب  
بها قسماً تميز على الشُّعاب  
إذا عَلِمْتَ .. على كاس الرُّغاب  
وما كانت رغبانيها بِلابل  
وربما .. إن صبوت إلى شراب  
يصاحبنى على شهيد وصاب  
ورائى .. حين أدسى للآب  
تخفف عن مُعنى لو مُصاب  
أقنمته إلى الجوى الشُّعاب  
عُطى السارى على الطرق الصُّعاب  
تَجَبَّر .. فالتذات كالحراب  
سيفخبرنى فى غد كُلى الشُّعاب  
يُحلى الشُّعْب من تحت الشراب  
لصاحبه .. ولو بعد احتجاب  
قليلًا خلف غلابة الشُّعاب

وأنفسى بالمواجد والمعتاب  
خبيثيهوس من القرب الجراب  
عليك .. أبعد هذا من مصاب ؟  
ولا صوت السلام يستجاب  
واسمن فى الصَّدام وفى الجلاب  
تُصن أرض العروبة والكُتَاب  
فلا تدفع بسيفك للقراب  
أبلة السيف كالأسد الفُصَاب  
وسيف فى المُلُك الصُّعاب

فهلوا درهم بين الشُّعاب  
كفيلان تملل بالشراب  
وحينما يلجأون إلى الشُّعاب  
ومن يأن الصُّعاب بلا نغاب  
ومن لا يستطيع سوى السُّعاب  
يظن الصمت أدنى للجراب  
يحكم فى الصائر والرقاب  
كما يُجلى الغناء من الخراب  
عن المرفان والأدب اللباب  
يُنكث الطير .. ترقى للحباب ؟  
لرشدكمو .. وتوبوا للصواب  
وإن ألوى بهم طول الفُصَاب  
تُحادث شغلهم خلف الحجاب  
وما تَجِر التفريق من عراب ؟  
ومصرٌ عندها فصل الخطاب ؟  
بكم تمول إلى اسمي الجُنب  
فلا تجزوا بأكباد صلاب  
ستفتح للشماع ألف باب

كدا أنا .. سافر أبداً .. ووجهى  
ولم أك غير نفسى فى غلوى  
وأركب خيل عليانى إذا ما  
أصون النفس فى شمس وأرقى  
وأوفر من رضى كاس الدنيا  
وما أبغى من الدنيا جزاء  
فلم أنشد سوى الكلمات زادا  
ولم أختر سوى الكلمات الفأ  
ولم أنجب سوى الكلمات تبكى  
أنشها زهوراً ناضراً  
وأعبرها رغبناً من عزاء  
وأربها كضوء الفجر يندى  
وأشرعها على السلطان إما  
وشمرى .. رقم أن العصر أمسى  
ويأن بعد هذا العصر عصم  
ولم أن كالزمان يُعيد حقا  
ولن تخفى الشمس وإن توارت

أبغداً الحبيبة خُبرى  
تُحلى عنك عند الرُّوع قوم  
فكانوا للبدى سندا وهونا  
ولست حكمة العقلاء تجدى  
فيا «سُدَّام» صابم كل بغى  
حدود الشُّرب عندك .. إن تعبت  
دهوت إلى السلام فلم يأتوا  
وجنّد الرافدين وأبغى  
وسمرٌ لكم من الأحداث درع

ومصرٌ الأم .. قاطعها بنوها  
وساروا خلف أوهام كذاب  
وراحوا يندعون النفس حيناً  
وسهم من تشر بالنعاب  
ومن لا يستطيع سوى الضمى  
وسهم من تظنن للزوايا  
وسهم يأنغ للأرض أمسى  
ويبغى عنده الحبل المرجى  
وسهم من يظن المال يُغنى  
ويُعلم بالزعامة .. هل وأبتم  
أقول لهم .. كفى ما كان .. عودوا  
ومصرٌ الأم لا تنسى بنيتها  
وكم عتوا أمومتها وراحت  
أقول لهم .. أما يكفى ضياعاً  
أنفون الخلاص بغير مصر  
ومصرٌ بغيركم مصر .. ولكن  
ومصرٌ قلبها سمح رقيق  
فإن أغلقتمو لود باباً

# أسطورة صخرة الهلاك

## لورلاي

## بين الادب الالمانى والفرنسى

د. هيام أبوالحسين

فأصبحت «لورلاي» تعني «الصخرة» أو «المصبة» التي تعيش فيها غلوقات خرافية تريبس بالقادمين وتصرف مثل الأتزان.

وفي القرن السابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر احتجبت من الأدب الرسمي معظم الأساطير والحكايات الشعبية تحت التأثير الطائفي للفلسفة وتيار العقلانية. ولما بزغ فجر الرومانتيكية الألمانية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر بفضل جوتة (1749 - 1832) وشيلر (1759 - 1805) وغيرهما ازدهرت الأساطير والأناشيد الغنائية القديمة، واسترشدت سحرها السالف، وتكتفى مع العماير الجميلة المستحقة لتلك المدرسة. وتتناول الشاعر الغنائي كليمانس برنتانو (1778 - 1842) هذه الأسطورة في إحدى قصائده مجموعته «جودوي» (1800 - 1804)، وحول برنتانو الساحة ولورلاي إلى امرأة كسائر البشر، امرأة نحى، وتشرم وتغلب وتبتلى الآخرين كسائر العدايب، ونجر الضياع على نفسها وعل غيرها... وهكذا أصبحت تلك البطلة رمزاً للمرأة والحب حسب المفهوم الشلاوي لهذا الكاتب السدولي المزاج.

وفي عام 1827 نشر الشاعر هينريش هاينه ديوانه الشهير «كتاب الأناشيد» الذي استلهمه من الروايات الشعبية والأشعار البدائية وعالج فيه كثيراً من النغمات والتميمات الرومانتيكية مثل الأناشيد الحزينة، والشكوى والشكوى والألمسية، وشهادة الحبسين، و«سأس العاشقين»... الخ ومن أجل صفحات هذا الديوان مقطوعة «العمدة» التي تدارك فيها أسطورة ولورلاي وجعل منها تجسيدا لتبني والجمال والخلابة، وعصدي للأحاسيس والأفكار. «والواقع أن «هاينه» كانت تربط بالدراسة الفرنسية أواصر أدبية وروحية قوية بما شجعه على مغامرة مسقط رأسه ديسلفورف (عام 1831) والتوجه إلى باريس التي اتخذ منها مستقراً ومقاماً إلى آخر أيام حياته. كانت باريس في تلك الفترة (وزمانات) مركزاً لجلب الأبناء والفنانين، وقد بدأت تتحول بالفعل إلى العاصمة العالمية للثقافة والفكر التي نعرفها اليوم. وفي باريس سرعان ما حظي «هاينه» بشهرة أوروبية طابت الألقاب، وأقبل على أشعاره اللمة الموسيقي في ذلك العصر لما تتميز به من رزين وإيقاع خاص يجعلها تتجاوب مع الألبان والأوتار ومن الذين اقرن اسمهم باسمه في هذا المجال الموسيقار فرانز شوبرت (1797 - 1828)، وروبيرت شوسان (1810 - 1856) ومن باريس خرجت ولورلاي لتغزو الأوبرا العالمية، فهاهو ماكس بروخ موسيقار كولونيا الشهير بعملية الحفنة (1838 - 1920) يتخذ منها ساحة لبكورة انتاجه ويصير إلى باريس ليقيم أوبرا ولورلاي عام 1873 ثم تواتت بعد ذلك أوبرات أخرى من أهمها تلك التي وضع لها أصواتها ألفريدو كستال (1804 - 1893) وهي أوبرا من ثلاثة فصول مثلت لأول مرة في تورين عام 1890، وفي باريس تخصص لوسيان هيلمند (1860 - 1909) سيمفونية بأكملها للحسان الغاتلة القابعة على غياف الراين..

الحكايات الشعبية الإسكندنافية تسميه «الهرم القديم»، كما امتزجت بأسطورة الأتزان حراس الكثر الخفي... فمن قائل أن هذه الصخرة الشائعة كانت تضم في أغوارها كهفاً عميقاً يخفي فيه ملوك «الهرم» كنوزهم وقد نصبوا هذه الساحة حارساً عليها فتفك بكل من سؤل له نفسه الاقتراب منها، ومن قائل أن الأصوات التي كان يردد صدها في الأفاق كانت تداعيات تباينها «الأرواح» المائعة في الفضاء، أرواح الأرض والجبال...

وفي عصر النهضة تناول الأسطورة الشاعر «كونراد ستيتس» الذي صاغها حسب المفاهيم الجسالية للعصر، وراح ينفخ بالطينة ويخلو قاعها المجية مقلداً الميولوجيا الأخرية فيقول الأقزام سكان الحضارة إلى «ألف» حربية تسكن الغابات في بيوت من المرايا... وحتى اسم «لورلاي» نفسه تحرف معناه فهذه الكلمة الجرمانية القديمة عبارة عن شقين «لور» أي الصخرة أو «المصبة»، ثم «لاي» أي الكوة من سحر الشمس وهذا القطع الأخير أخذ منذ ذلك الحين للقي اللغوي



وكانت تصف شعرها الذي يمشط ذهبي تحت أشعة شمس الصباح الذهبية وهي تقف... بينا الملاح في زورقه الصغير، يقترب مسرعاً من الصخرة العاتية غريباً بالريح... لا ترى حينها غيرها ولا ينفذ إلى سمعه سوى صوحها... فيطرد الزورق الصغير بالصخرة العاتية ويصير طحلاً... وإذا بالملاح يهوى إلى الأحماق، ويتبلمع في طياتها الأمواج» هينريش هاينه «كتاب الأناشيد» (الترجمة عن الفرنسية)

من أجل الأساطير الجرمانية القديمة التي تربط بين المرأة والسحر، بين الجسام والهلاك، بين الحب والموت، أسطورة ولورلاي تناهها منذ القرن الثالث عشر تحت أصدار من شاعر وفنان في عدة صور وأشكال، إلى أن جاء كتاب القرن العشرين لـ «أوتو فاسيل» وأعاداً جديدة، فأناها شأن العديد من الأساطير... ولورلاي أو «الصخرة السحرية» هي في الأصل منحدر شبه عمودي يقع على الضفة الشرقية من نهر الراين، يبلغ ارتفاعه مائة وأربعين وثلاثين متراً، كانت صخورها الصلبة تصد التيارات فيردد الصدى في الأثير عهداً نوحاً من الرنين الصاقي الذي التقى كان الناس ينسبون إلى ساحة حرسه أو دعوى البصر التي تسكن عليها، وتجذب بذاتها البحار فيقع صريع هواها.

وإذا كنا قد بدأنا هذا المقال بتأريش الشاعر الألماني هينريش هاينه (1797 - 1856) فليس لأنه أول من تناول هذه الأسطورة ولكنه أول من ضمنها أتيعة وأحاسيس حديثه أعطاها شحنة عالية... فقد كانت صخرة الهلاك هذه كما سماها البعض... معروفة في نبت البقاع نظراً لكثرة السفن والركاب الذين راحوا ضحية لها... وعلى مر السنين تحولت إلى نواة للحكايات والخرافات التي حاكها حوفاً الخيال، بل إنها اختلطت بأسطورة ذهب الراين الذي كانت والساجدة أو

## قصيدة لورلاي

كانت تعيش في هابزراخ - سارة شرقه  
يقع الرجال مرعى هوبزها ذات الأجمة  
فاستعداها الأسقف للشرع أمام حكمته  
ولجمالها وعيها سبقتا فضل مقفوه  
أي ولورلاي بالجميلة بذات اللون اللألي بالدرر النقية  
أنبتني بسحرك من أي ساحر أحسنه  
أيها الأسقف أنت سكتك الحياة وحلّت اللغة على حقي  
فبسيها هذا فارق الوجود كل من نظر إلى  
ليست هناء ذرى لامة بل في هابز جراتان  
سخطا لسحرها ما هي إلتى به في التبران  
أي ولورلاي الجميلة ما أنا بجمهرها اجترى  
فليكمسك عليك غري أنا أنا فقد سررتني  
المزح أي الأسقف وبالحراك أن تصل من أجل العلدراء  
ها بر بروج وليو حاك الله

لقد رحل حببي إلى بلد قصي البعد  
فما استبق كأس الردى مادام ليلى قد خلا من كل حب  
كم يرحّ بالقلب العذاب فلا مفر من المات  
أه لو نظرت إلى نفسي لالائت في التوحى  
كم يرحّ بالقلب العذاب مذ جرح حببي الدبار  
كم يرحّ بالقلب العذاب مذ رحل على وغب

أمر الأسقف بحضور ثلاثة قفران ومع كل منهم ومع  
سوزوا هذه الرلة إلى النير فقد أصابها من الجنون من  
ها انفضى يا لورلاي ما من مكك الجنون  
ها انفضى يا لورلاي ذات الميرجج  
ستلبس البياض والسراد وتضيق في اللبر راحة  
بعد ذلك انصرف إلى حال سيلاه الأرملة أشخاص  
ويحون تناك مثل النجوم أخذت تستعظم لورلاي  
أيها القفران دعوني استلق على الصخرة الشائعة الارتفاع  
لأرى مرة أخرى قصري الرابغ البليغ الجمال

وأرى مرة أخرى صبور في مياه النهر  
ثم ألحق بالعدوى وأرامل النير  
صعدت هورايا عاليا وأخذت الرباح تلوى شعرها لتساق  
رعى القفصا تصاعدت صيحات القفران لورلاي  
في الأفق لاح زورق يرقى حياض الماء  
هذا حببي هاد وقد رأى وعلّى يتأذى  
يا لفرقة قلبى بمرودة حبى  
هذا ما قالته ولورلاي ثم ماتت ولى النهر نبات  
حين رأتني صفحة للمصورة لورلاي ذات الجمال وباله  
يشعرها للدهم كالشمس وعبون بلون المرج

مبين للمجموعة أن نشرت ترجمة النص الأبال  
والقاهرة ، عدد ٢٢ ص ٣٨

لقد ولد أبو اللير في روما من أب إيطالي لم يعترف به  
وأم بولندية تعيش في اغتراب وظل منذ حادثة سن عزفا  
بين عنة حضارات وثقافات ، عروما من الجنون يست  
عبثا عن هوية يتقل من بلد إلى بلد ، ومن عمل إلى  
عمل ، ويلعب الفترة والزواج والحروب والأطماع التي  
تؤدى إلى شقاء الشعوب والأفراد ومع ذلك فقد انخرط  
منطوعا في الجيش الفرنسي عام ١٩١٤ لشيء سوى  
الحصول على جنسية . فموقعه الأيديولوجى يتنكس إلى  
تصويره للمسنة ولورلاي التي لم تمد قلبه فقد انخرط  
بصورتها الرخيم ، وإفقا راحت تصعق الجميع ببيوتها  
النارية المتقدة مثال الجسر والمقى تقول عنها «بسيها قد  
فارق الوجود كل من نظر إلى» وعندها تترك ولورلاي  
أنها مصدر البلاء تنصرف إلى الأسقف أن يأمر بقتلها كي  
يرجع الناس من شرها ، ويتخذها من شر نفسها .  
ومن العناسة التي تعصر قلبها بعد أن رحل عنها  
حيثما ... فها جدوى الحياة عندما يصعب القلب  
شواء ؟ هذا ما تمنيه إذ تقول هيا استقى كأس الردى  
مادام قلبى قد خلا من كل حب»

لقد ظلت ولورلاي تنفك بالآخرين إلى أن ذاتت  
بلورها مرارة الطواب والفراق ، فكان هذا الألم بمثابة  
الترابى الذى خلاصها من كل دله وطهرها من الأدران ،  
وردة إليها استأنتها ، وجعل قلبها يتغنى بالسعادة والمناهة  
عندما لاح في الأفق زورق الحبيب السائد يمتدحه  
الأصاوغ والفرقة لى فقد حاد حى . غير أن الحرب  
وأجلب لا يجتمعان فورة الحب كان لابد وأن يفرجا  
اختفاء الحرب ... ومن هنا كان حكم الشاعر على  
ولورلاي بالمرت ، ولكنه يفعل ذلك بشكل بدعنا إلى  
الراهة هذه المرأة اللطيفة التي تختار الموت لنفسها بعض  
أردائها كشخصية تقدمها كي يعم السلام .

ويختص أبو اللير قصيدته بسجود إلى تيمة قدسية  
الأدوية النرجسية التي سبق أن ألمع إليها في البداية حين  
قال على لسان ولورلاي

وأه لو نظرت إلى نفسي لالائت على التوحى  
واستخدامه لهذا العنصر التراثى في هذا الموضوع  
يعتبر إضافة جديدة تتم بشكل لا يتجمل من الطرفة .

أي حين «لورلاي» كانت سلاحها الماضى طوال  
الحياة ، وهذه النظرة الأخيرة ستكون القيصيل الذى  
بعده يقضى الأمر . وهنا لابد وأن نذكر الدور الذى  
لعبه أبو اللير على الصعيد الأدبى وخاصة بالنسبة  
لجالية التعبير : فالعين والزجاج والمرأة والماء ترمز جميعا  
لشغافته التي تشغفها السريالية وتغير من خلالها من  
تأكيد الذات بالإتصاف من الكبريم وانتلاخا للمشار من  
صقلها . نطلعا ظلت ولورلاي تغرق بالأحلام ،  
وتضلل أصحاب الطمع والباحثين عن الترة والجاه ،  
إلى أن جاء اليوم الذى نظرت فيه «فرجس» هذه في مرآة  
تفحصها : حيث يقول الشاعر أها وعالت وفى النهر  
تعايرت : لقد ابتلمها النهر - مثلنا ابتلع ضحائنا من  
قبل - لنيسع للمجال لمهد جديد يتحمل في الزورق  
العالك بالحب ... وفى مية النهر الجارية يكمن  
الموت ، ومنه يتجرع بترج الحياة !...

وفى مطلع القرن العشرين تالت نجم الشاعر  
الفرنسى جيوم أبوللينير (١٨٨٠ - ١٩١٨) في فترة  
اشتهر فيها النزاع على مستوى الفكرة الأوربية وخاصة بين  
فرنسا والمانيا ، وقد فكر أبوللينير وضع مجموعة من  
الأشعار تحت عنوان «دراج الراب» ثم فضل اصداها  
باسم Alceste (ألى الكحوليات) وهذه المجموعة التي  
ظهورت عشية اندلاع الحرب العالمية الأولى وعلى وجه  
التحديد عام ١٩١٣ تضم قصيدة بعنوان «لورلاي»  
وتركزت الأسطورة في ثمانية وثلاثين بيتا ، فمنها بترجتها  
إلى العربية كي يتبين القارىء ما فيها من إجاز وساطة  
تذكرنا بشاعر المصور الوسطى . فقد استطاع أبوللينير  
أن يطور الأسطورة القديمة ويأمر من خلالها وبطريقة  
إيمائية لتلميح عن هواجسه وأن يعمل من تلك الشفراء  
الذهبية الشعر ، الحجرية القلب ، ومزا تراكيبا متغلا  
بلمعان طيفاً للرمزية والمستندة إلى كان أبو اللير من  
اتباعها والسريالية الناشئة التي يعتبر هذا الشاعر من  
المهدين لها .

أسطورة «لورلاي» نبتت أصلا من حكاية وصخرة  
الهلاكه وإذا كانت الأصول الفنية في القرن التاسع عشر  
قد تناست بعض الشيء هذا الأصل ، أو قل أبول  
طمست هذا العنصر كي تبرز دور الساحة فإن أبو اللير  
يذكره جيدا على ما يبدو خاصة عندما يشير إلى القصر  
العالى الذى تسكنه ولورلاي على الرية المهيمة على نهر  
الراين (رزم الحدود بين فرنسا والمانيا) وصخرة الهلاك  
في مطلع القرن العشرين هي تلك الحرب العالمية التي  
كانت حيزها على الأبواب وكانت تجرى الاستعدادات  
لها في كل من فرنسا والمانيا منذ عدة سنوات  
ولورلاي حسب تصوير أبوللينير إنسانة مملوكة على  
أمرها ، تفعل الشر مرغمه فها هي إلا أداة تحركها قوة  
خفية عندما بهذا السحر والقتال شأنا شأن تلك الآلة  
الجهنمية التي تعضها يد القدر والتي عبر بها جان كوتو  
(١٨٨٩ - ١٩٦٣) فيها بعد من الحسب كمرادف  
حديث للغة الآلة التي حلت في غابر الزمان على إرديب  
واسرته وبيلته (في مسرحية الآلة الجهنمية ١٩٣٣)





# الحمية التاريخية

د. يحيى طريف الخولي

وايستمرولوجيا - أي من ناحية المصرية - يمكننا باستخدام المناهج الملائمة الكشف عن القوانين الضرورية - أو الأنماط أو الإيقاعات ... - التي تحكم هذا المسار ، فنستطيع التنبؤ بالبقى بقيل الأحداث التاريخية ، ليقبل ومستقبل البشرية أماننا كتاباً مفتوحاً ، بل مقروءاً . كل حدث له دوره المحدد في الحركة التاريخية العظمى ، وكلما اكتشفنا حمية أكثر للحدث كلما فهمناه أعمق وأفضل ، وكلما اقتربنا من أحضان الحقيقة النهائية ؛ وأيضاً كلما فهمنا واقعنا أكثر ، لأن كل المواقف المشكّلة لواقعنا محددة وحمية بموقعنا من هذا المسار التاريخي - موقعنا على خريطة الوجود والزمانية للكتابة العظمى .

وهذه الفكرة عريقة وموطلة في القدم . معروفة في الحضارات القديمة ، ولي إيمان اليهود بأن شعب الله المختار ، قال بها - بصورة أو بأخرى - همزيود في ثيوجونيته وهيراقليطس وأفلاطون وابن خلدون وفيكويريوسيه وكولنرديه وهيجل وماركس وتوينبي ... وغيرهم كثيرون . كل واحد من هؤلاء حاول أن يحدد مراحل مية لابد حتماً أن يسير فيها التاريخ .

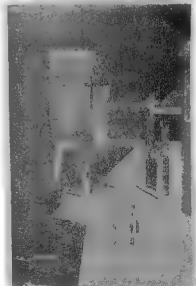
وكما يجرنا الشهابيرلين في كتابه الفهم (Four Essays on Liberty) كان للحمية التاريخية أولاً - صورة ثيولوجية ، أي لا هوتية أو دينية ، تصود جلودها إلى بدايات الفكر الإنساني ، حيث نجد أن أغراض التاريخ ؛ الغاية النهائية لساير يفرضها الله على البشر . فيجعل كل فرد منهم وكل شيء في عالمهم لكي يخدم هدفاً معيناً ، إن لم يكن مقروفاً عليهم فهو داخل في صميم طبيعتهم ، التي تجعل فرد يسعى للفرص الطبيعية أو الغاية . في هذه الكوزمولوجيا - أي النظرة الكونية - النهائية يتخذ عالم الإنسان أو الوجود شكل

كلما أنجز الحاكم انجازاً ، وحتى الخلد قراراً جوهرياً ، تسابق المصلوقون إلى تأكيد أن هذا القرار حمية تاريخية . في الستينات علمونا أن الحل الاشتراكي



حمية تاريخية ، ولي السميتات انطبع أن الانفتاح الاقتصادي هو الحمية التاريخية ، ولأن يقال لنا إن تطبيق الشريعة وإقامة الحدود الإسلامية حمية تاريخية - وإن كانت لا تزال بعد مضي أربعة عشر قرناً ، في حاجة إلى التمهيد والتدريج . وبالتأكيد كانت ثورة يوليو المجيدة حمية تاريخية ، ونصر ١٩٥٦ السياسي حمية تاريخية ، وهزيمة ١٩٦٧ المصيرية حمية تاريخية تكافقت العمل الداخلية والعمل الخارجية لتأتي بها ، ونصر ١٩٧٣ العسكري حمية تاريخية . على الإجمال كانت سلسلة الحروب مع إسرائيل للحمية حمية تاريخية ، قدر مقروض علينا ؛ ثم أصبح الحل السلمي هو الحمية التاريخية التي تفرضها من ناحية نتائج سلسلة الحروب أو بالأصح عصفها ، ومن الناحية الأخرى تطور الوجدان المعاصر ، إذ أصبح السلم قيمة متشوقة في كل حال . ملاك القول : إن كل حدث يحدث حمية تاريخية ، أي كان من الضروري أن يحدث ؛ وكل حدث لم يحدث أيضاً حمية تاريخية ، أي كان من المستحيل أن يحدث ! فما هي هذه الحمية التاريخية ؟

هي فكرة مؤداه أن التاريخ أكثر من مجرد أحداث ماضية ، إنه مسار عتوم . وسواء أكان هذا المسار مستقيماً أم زجاجياً لم دائرياً أم هيكلياً (جدياً) ، فإنه يمكن قبوله في قوانين أو مراحل أو أنماط أو إيقاعات ، والتفسير التاريخي مجرد اكتشاف لهذا القانون أو النمط أو الإيقاع . انتولوجيا - أي من ناحية الوجود - كل ما حدث ويحدث وسيحدث كان لابد وأن يحدث ويستحيل أن يحدث سواء .



وُلِدَ أُنْثَى وَبَدَأَ الدَّهْرُ حِمَاةَ التَّارِيخِ الْعَمَلِيَّةِ لِلْإِسْلَامِ مُتَمَلِّقًا جِلْدَ حُلَاةِ حَرْفٍ عَلَى قَلْبِ نَفْسٍ زَاهِيَةٍ بِرُوحِهِ . فَأَقَامَ فِي طَرَفِهَا مَرْجَحَ رَجَحٍ مِنْ أَصْفَانِهِ ، وَأَقَامَ دَعْوَاهُ فِي أَرْحَامِ بَنِي خَدْلُونِ ( ١٣٣٢ - ١٤٠٦ ) .

فَقَدَا الرَّجُلَ الْمَلِيَّ عَلَى الْإِسْلَامِ الْخَلْقِيَّ الْخَاطِرَ فَرَأَى فِي الْخَضَاءِ الْعَرَبِيِّ بَيْتَ الْإِسْلَامِ وَالْفَتَاوِيحَ الْمُنِيرَةَ ، فَشَاكَلَ الْمُجْتَمِعَ وَطَبِيعَةَ الْخَضَاءِ رَفَعَ أُنْثَى بَنِي خَدْلُونِ .

تَارِيخُ عَمْرٍدَ دُرُجَاتِ حَيَاتِهِ الْخَالِقَةِ وَحُرُوسِهِ . أَمَّا الْإِسْلَامُ فَإِذَا بِهِ يَرَاهُ فِي مَنَظَرِهِ لِأَزِيدَ عَلَى إِحْيَائِهِ فِي الْأَيَّامِ وَالنُّوَلِ ، وَفِي طَاقَاتِهِ نَفْسَ رُوحِهِ ، وَتَمْلِيقَ الْكَلَامَاتِ قِيَمَ ، وَتَعْلِيمَ كَيْفِيَّاتِهَا تَوَقُّعًا وَأَسْبَابِيَا حَقِيقَ ، وَلَهُ ذَلِكَ أَصُولُ فِي الْحُكْمَةِ وَصَرِيقَ ، وَجَدِيدُ بَنِي يَمَدٍ فِي الْخَلْقِ ، وَلَقَدْ وَضَعَ أَسْأَلُ جَدِيدَ تَعْلِيمِ .

تَارِيخُ عَمْرٍدَ فِي الْمَرْفِعَاتِ الَّتِي كَانَتْ تَحْتَ يَدِ كَتَبِ الْأَوْصِيَاءِ لَيْسَ ، فَصَحْفُهُ مِنْ أَطْبَاعِ الْكَلْبِ فِي الْوَقْتِ الْوَاتِي تَارِيخِيَّةً ، وَأَمَّا الْجِلْدُ الْمُنِيرُ الْمَرْمَرُ .

مكوناتها البديهة. والبدأ المشترك بين تلك الصور الثلاث للحصبة التاريخية هو أنها لا تخبرنا فقط بما حدث وسببحدث، وإنما أيضا لما حدث، وحيث لم يكن فكأن أن يحدث سواء. فما عند اللاهوت هو عند بكنه الغائبة والأدغال غير القابلة للتفسير، وعند المجازيقي يجب عليها أنط الكلي غير الضاليل للتفسير، أما عند العلمي فتصبح عليها الغلبة؛ للعالم الواقعي التي تجعل التاريخ في ما هو عليه يسبب من الله؛ الطبيعة التي تحكم الكون.

ونحن نحيا الآن في عصر العلم ، المسائل التي  
تتشع بالسمه العلمية تحظى بالقدح الملل ، ومن ثم  
أصبحت كل الأهمية للمحتوية التاريخية العلمية ،  
وتضادت إهية الصورتين اللاهوتية والميتافيزيقية .



شكلاً هيرار شياً (هرمياً) يتحدد وضع كل مكون من مكوناته تبعاً لقربه أو بعده من تحقيق أهداف ذلك الهرم الشناعم، والذي يتعاونون جميعاً في تشكيله، ما يفعله كل شخص لابد وأن يفعله تبعاً لوضعه.

ولم تأخذ الحتمية التاريخية صورة ميتافيزيقية. وقد افادنا ، الأحداث لا تتغير إلا بالأحداث الفعلية ، بل الحقيقة السرمدية الدائمة المتكررة للكانت في خارج ما وراء ، الحقيقة ذات الحارمونية الحتمية الكاملة القسرة لنفسها بنهائها . وقد تضمنت الصورة الميتافيزيقية في نظر الفيلسوفية (أي وجودية) أوكوزومولوجية (أي كونية) لشكر معين ، لتكون الحتمية التاريخ حسيباً لأحداث داخلية لصميم طبيعة الكون . وبدأت دور الأحداث التاريخية إلى كانتات أو توري لا شخصية تتصالية مع الأشخاص ، إما كانتات أو توري تطوراها في هياب التاريخ الإنسان . وكيفية المفاضلة بين ، قد يدعون أنه لا ينبغي أخذ الصالحات مع أنها تشكل أفراسا على وجود تلك القوى ، إلا شخص أشد أكثر مجرد أو بطلان أو صور مجازية لتفسير المسار المحم للارتقاء والتغير . به . وهذا أوضاع صور الحتمية التاريخية الميتافيزيقية . ثم اتدات له ولطالاق المحيط .

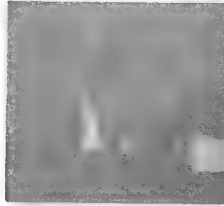
وحين هم في الانتظار بالمعلم الطبيعي أصبحت هذه الكليات أو القوى الخاصة التي تحدد المسار الطبيعي للتاريخ وتلكا من التثني هو قانوني بين هذه القوانين وقوانين الطبيعة التي تحكم المسار المحم للمادة ولكن من التثني به . ويمكن الكشف عن هذه القوانين بدأت من الطبيعة العلمية ، لأن كل ما هو كائن موضوع في الطبيعة المادية - وهذه هي الخمية العلمية للتاريخ - الصورة العلمية ونظرية وأظهر فيليات العلمية للتاريخ في الواقع ماركس التي أراد أن يكون بين العلم التاريخي كما كان بين العلم الفيزيائي . وكانت صور التاريخ في الماركسية بعد تطريقت عدة من مستوى الاحوال التاريخية لخلق أساسية منهجهما القوانين المزمعة للمادة الجدلية . فلا تظن إن دورا رئيسا في تطوير تحليل تاريخي أوسع كانت ( ١٧٩٨ - ١٨٥٧ ) ، التي غيرت بأن كل شيء لا بد وأن يتم بطوار ثلاثة : اللاهوت ، ثم الميتافيزيقي وأخيرا العلمي . وهذه الصور الثلاث التي اعتنقها الماركسية التاريخية - كما غيرت أيضا - جميعها في استبعاد حرية الإنسان وإلى دور إرادته في صنع التاريخ ، إلى القول بأن حرية عدم التاريخ يمكن أن يكشف هذه هؤلاء الذين يؤمنون بأن حيوات الأفراد أعظم حكومة بكتليات أوسع يتنمون إليها ( بنيات ) - هوية - ، ببادئ ميتافيزيقيين ، قانوني علمية ) وأن التاريخ لا يتأثر به وأن هناك في حدود المستقل تلك الكليات أو الكيانات : أي في حدود مجامعها العام . الاختلاف أساساً في تحديد هذه الكليات : هل هي الهدف الإنساني أم الهدف المادي ، أم الجنس ، أم الأمة أم الكيانية أم الطبيعة أم الطبيعة المادية . الخ . إنها القوى الخفية ، والأفراد والجماعات . يصنمون التاريخ أحداث ، ومن واحد من

التصفيه الجسدية على المستويين القروي والجماعي من جهة أخرى بأتى استخدام وسائل الإعلام المرئية والمسبوقة والمقروءة كأهم هذه الوسائل التي تستخدمها الحركة الصهيونية لتحقيق مآربها ، وتأتى السبيل على رأس هذه الوسائل ، لما لها من فاعلية في التأثير .

وبدأية أعتقد أنه من البدييات التي لا تحتاج إلى كثير نقاش أن هناك ثمة فارق بين اليهودية كديانة وبين الصهيونية كحركة قومية عنصرية ورغم أنه لا يكتمل إيمان المسلم بالإيمان برسول الله جميعاً ويكتبه المخرقة وموسى كليم الله أحد هؤلاء الرسل ، والتوراة المخرقة عليه هي أحد هذه الكتب السماوية ؛ إلا أن القرآن الكريم مع ذلك يحملنا من اليهود حيث ولتجدد أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا ( المائدة - ٨٢ ) وهذه العداوة ترجع أسبابها في معظمها إلى أسباب دينية وتاريخية يمكن أن نرجع إلى تكيف وتلخيص هذه الأسباب في الدراسة الموجزة والمختصرة التي قدمها د . عبد القادر محمود عن « الاضطبوط اليهودي في قصة المراجع » في العدد ٤٣ من هذه المجلد .

ولكن . . . هل يعنى هذا أن اليهود . كل اليهود . يتفقون مع الصهيونية في عدائهم للعرب والإسلام ؟ أم أننا يجب أن نسير في ركب من يتنادون بضرورة الفصل والتمييز بين اليهود والصهيونيين قبيلاً لا قبل الجدل بليل صف التناقضات والتشاعرات التي تتشور بينها والذي يصل إلى حد التصفيات الجسدية ؟ هذا ، هل الأقل في النصف الثامن من العقد الأخير في القرن العشرين .

إن الإجابة على مثل هذه التساؤلات وغيرها تتقوينا بالضرورة إلى استعراض المفاهيم الأساسية لليهودي والصهيوني كل على حدة ثم محاولة ؛ شرح موقف كل منها إزاء الآخر خاصة موقف كل من اليهودي



## الشخصية الصهيونية في السينما المصرية ملاحظات أولسية

هاني الحلواني

« ينبغي علينا أن نحدث أكبر قدر ممكن من الضجة حول القضية اليهودية »

تيدور هيرتزل

« إن الرسوم لنا في أديكم ووسائل اعلامكم لم يكن له أى أساس في الواقع . »

اسحق نافون

« إن قوة التقدم في تاريخ العالم ليست للسلام . . »

بيل للسلب

مناحم بيجين

السيرة في حفل الغام لا شك أكثر سهولة من الحوض في حديث عن الحركة الصهيونية التي أعتقد أن تاريخ الإنسانية لم وإن يشهد حركة عنصرية شامتها في ضراوتها وضراوتها ، هذه الحركة التي امتدت أزرها كأعطبوط حتى أصبحت سيطرتها على اليهود في العالم وتسخرهم لتحقيق أهدافها الإستعمارية مستخدمة في ذلك معهم ومع كل من يحول أن يعرض مسارها كل وسائل الترطيب والترهيب ؛ بداية باستخدام تلك الفكرة الرومانتيكية « فكرة النوبة » ، أو التلويح بقوانين معاداة السامية أو رفض اتفاقية السلام « كاتب داويد » انتهاءً باستخدام أسلوب التصفيه الجسدية ضد





الإسرائيلي أي المواطن اليهودي الذي يعيش في دولة إسرائيل الحالية، وموقف اليهودي المصري من هذه الحركة الصهيونية.

للمفاهيم الأساسية للديانة اليهودية :

تدور الديانة اليهودية حول ثلاثة محاور رئيسية ومنها تنبئ كل التشريعات الدينية والدنيوية وهي :

(١) يدور المحور الأول حول ما أطلق عليه الدكتور عبد الوهاب المسيري في كتابه «الأيديولوجية الصهيونية» دراسة في علم اجتماع الحركة (الجزء الأول، ص ٤٥) ذاتية المطلق حيث يصحح المقدس / المطلق هو النسبي المطلق فاليهود هم الشعب المقدس الذي يربط كل الرسائل السماوية وغير السماوية التي يحسب مطلقاته المقدسة طابعاً قوياً خاصاً باليهود دون غيرهم من البشر ، فالله في الديانة المسيحية يهرب للمسيحي وغير المسيحي ، وفي الدين الإسلامي الله تعالى هو رب الملائين لا يتغير ولا يتحول ولا محل روجه في فرد كان أو جماعة - سبحانه - بينما الدين اليهودي هو الوحيد الذي يتعامل مع الله باعتباره قطار خاص ، يعني أن الله كما يقول المصلح الصهيوني كوك : « قد حل في الأمة وهذا أصبحت إسرائيل مملكة يروح الله ، يروح الاسم المقدس ، » (السري ص ٢٢٩) فإذا كان المطلق قد تحول على يد اليهود إلى النسبي ، فيكون من هذا المنطلق أن يتحول النسبي هنا إلى مطلق يحيط به صفات المقدسة ، وبذلك تصبح إسرائيل كما يقول بيرر : « شعب ليس كمثل شعب ، فهي أمة وعائلة دينية في الوقت ذاته » .

إن هذا التمايز بين المطلق والنسبي لدى اليهود قد خلق عندهم نوعاً من العزلة وإحساسهم بالفرق بين بقية شعوب الأرض ، وهذا الإحساس بالتفرد هو ما جعل الروح اليهودية كآرض صالحة لتلقي بلور الأفكار الصهيونية .

٢ - والمحور الثالث الذي يدور حوله الدين اليهودي هو ما اصطلاح على تسميته ب«مظورة» شعب المختار ، فقد جاء في سفر اللاويين : « أنا الرب الهكم الذي يميزكم عن الشعوب . وتكونوا في قديسين لأن قديس أنا الرب . وقد يميزكم عن الشعوب لتكونوا لي . » فإذا تعاضبا عن رداة الأسلوب التي تدفعنا إلى الانقسام مع الاستعاضاء بالدين حقق ناصيف في كتابه موسى وفرعون بين الأسطورية والتاريخية (ص ١) حين أكد أن التوراة الحالية ليست إلا كتاباً الخداعي الصهيونية عبر أجيال اليهود لحث قومهم على اغتصاب فلسطين من أيدي أصحابها العرب . وإذا عدنا إلى هذين الأيتين من سفر اللاويين نجد أنهما يؤكدان مفهوم المحور الأول (ذاتية المطلق) من جهة : « أنا الرب الهكم . . . ومن جهة أخرى يؤكدان أن الله قد اختار هذا الشعب وبيزه عن بقية الشعوب الأخرى : . . . الذي يميزكم عن الشعوب . . . وقد يميزكم عن الشعوب لتكونوا لي . » وتقتض هاتان الآيتان مع الآيتين الخامسة والسادسة (٢١) من سفر أشعيا حيث

يقول : « ويصف الأجانب وهرعون غنمكم ويكونون بقر الغريب حرائيكم وكرايكم . أما أنتم فتدعون كمة الرب تسعون غداً إننا . تكونون ثروة الأمم وعلى غنمكم تكتفرون . » إن هذه الآيات وغيرها مما يزدحم بها الكتاب المقدس لليهود تؤكد دائماً على أهم شعب الله الذي اصطفاه لنفسه وظهره عبر سنوات طويلة من الشتات والالام وهي كما يقول الفيلسوف الألماني روجية جباروف في ملف إسرائيل (ص ٨٤) : « فكرة روحية جليلة ، فكرة المسؤولية والتضحية التي يلتزم بها من يتلقى الرسالة الربانية ، وهذا الاصطفاء قد زاد من عزلة اليهودي بعيداً عن كل الشعوب الأخرى يصرف النظر عن الجبوت الذي كان موضوعها به يلمز من حكومات أوروبا في المصور الوسطى والحديثة ، وهذه العزلة نتجت من سياسة اليهودي وامتياز توراته عما يقدمه أن يتبر نفسه نسيج وحده ، وأن شبيهه لسوق ككل الشعوب » . (الملف - ص ١٣) .

٣ - المحور الثالث الذي تدور حوله المدينة اليهودية هو العقيدة الميثيائية التي ترى أنه سيأتي في آخر الزمان وعلى وجه التحديد في نهاية سبت التاريخ المخلص المخلص الذي سيجمع شتات اليهود المتناثر ويعود بهم إلى الأرض المقدسة وهي هنا أرض إسرائيل (يرتس إسرائيل) حيث يقتل بهم أعداء إسرائيل على يديهم ويقتل أورشليم (القلمس) حاصصة لهم ويعيد لهم بناء هيكلهم المهدم (الأيديولوجية الصهيونية : ص ٤٦) وهذه العقيدة الميثيائية زادت من عزلة اليهودي في كل بقاع الأرض من الانظار انتظاراً لهذا اليوم الموعود وذلك لأنها كما يقول د. المسيري :

أ - نأفي الاتية اليهودي لأي حضرة لأن انتظار الملتحق يلغى الإحساس بالانتباه الاجتماعي والتاريخي .  
ب - الرغبة في العودة تضيق إحساس اليهودي بالمكان والانتباه الجغرافي .

ولا شك أن مراحل الشتات المختلفة التي عاشها اليهود على مر تاريخهم بداية من « الأسر البابلي » الذي تم حل يد يتي مختصر قد دم لدى اليهود الإحساس بهذه العقيدة وجعل منها حلماً ودياً يعيشون على أمل تحفة وزاد هذا الأمل من عزلةهم وعن طريق أن حلم نفسه ويجمع الاتباع وانتشرت عنه الأساطير وعندما ذهب إلى زئير في تركيا - موطنه الأصل - ليواصل حلمه الداعية إلى القبض عليه وبخيره السلطان العثماني بين الرجوع من فكرته وبين إهدام فلم يتردد في التراجع عن هذه الفكرة بل وأعلن إسلامه أيضاً .

لهذا هي المحاور الثلاثة التي يدور حولها الدين اليهودي لأنه بالضرورة يختلف من الدين الذي أرسل به موسى عليه ك . . . وفقاً لهذا الدين يحرص اليهود منذ أن خرجوا إلى الشتات على أن يظلوا « نقاة » بنائي عن الاخطاات الدنوي مع الشعوب التي التشروا بيها وأن اليهود اليوم أيما كانوا هم بذلك التسل المياشر لبني إسرائيل الشؤارة ، ومن ثم فهم في أن واحد : مجموعة جنسية واحدة ، وقومية تاريخية واحدة ، مثلاً هم طائفة دينية واحدة . ومن ذلك جميعا يتخلصون إلى تدمير أسطورة الشعب المختار . ( اليهودي : ص ٥٢ ) وبذلك أصبح عقل ووجدان الإنسان اليهودي منذ نصف القرن التاسع عشر وحتى الآن أرضاً خصبة لنمو الأيديولوجية الصهيونية وترعرعها فيه .

وبعد هذا الاستعراض السريع والموجز جداً للدين اليهودي يجب أن نعرض للمفاهيم الصهيونية حتى نرى أوجه التشابه والتباين بينها ، وبالتالي نستطيع تحديد موقف اليهودي المصري والصهيانية من الأسيار لمصري وكيف قدقدوا الشخصية الصهيونية على شاشة السجنت نظرهم منهم في خدمة الحركة الصهيونية ، وهنا أرجو أن تتمكن من تحقيقه بداية من العدد القادم يذن الله .

# كلود سيمون .. الفائز بجائزة نوبل

## فؤاد قنديل

بلغز الروائي الفرنسي ها يوجين المعروف بكلود سيمون هذا العام بجائزة نوبل في الآداب تكون فرنسا قد حصلت عليها ثلاث عشرة مرة خلال ٧٧ عاماً وهي حمر الجائزة بداية من ١٩٠١ حين نالها الشاعر الفرنسي وزعيم المدرسة الخالية سولي برودوم مروراً بالشاعر فريدريك ستورل ثم الفيلسوف الوجودي مارتن هيدجر والشعري ويوان رولان والروائي أكثره جيد وغيرهم حتى أير كاسي وسان جون بيرس وسامتر الذي رفضها عام ١٩٦٤ قائلًا إن منح أديب لقب بطل العالم في الآداب يفسد الآداب والأدباء .

أما كلود سيمون فقد أعلن أنه سعيد باللقب وبالتفوق الذي تصل إلى ربع مليون دولار وهو بالطبع رأي يتعارض إلى حد كبير مع رأي برنارد شو في الجائزة وقد رفضها عام ١٩٢٥ لأنها مثل طرق النتيجة الذي يلقي من وصل إلى الشاطره .

وقالت لجنة الجائزة التي تحاول أن تكون عالمية وهي في أغلب الأحيان عالمية بفضل لحيته اللحية :

كلود سيمون هو المؤسس الأول لتيار الرواية الجديدة في بداية الخمسينات ، وتخرج في كتاباته كل الخصائص المميزة لإبداع الشاعر والرسام ، مع إدراك عميق بالزمن وولائه في تصوير الوضع الإنساني وهو يكتب أدبا روائيا يعكس شيئا يعيش في داخلنا أردنا أن لم نرد ، أردنا أن لم نتركه ، صدقته أن لم تصدقه .

وقد ظل إسم سيمون ضمن القائمة القصيرة للجنة جائزة نوبل التي تتعرف عليها أكاديمية أستوركيه طوال السنوات العشر الماضية ، وفي عام ١٩٨٣ تفوق عليه ولويس جوتشيل الرييطان بصوت واحد .

ومن المعروف أن اللجنة تعد قائمة صغيرة للمرشحين المحتملين الذين تؤخذ عليهم الأصوات وقائمة كبيرة تضم نحو مائة إسم وتشتمل على أبرز الشخصيات الأدبية في العالم تقريبا ، بما فيها الشعوب التي لم تحصل عليها حتى الآن كالشعوب العربية والإفريقية والشمب الصين

وحسب هذه الشعوب أن تتعلم في القائمة الطويلة أسماء أعلامها البارزين - وكأنها لوحة الشرف العالمية .

ولحن أن لجنة الجائزة قد أحسنت الاختيار هذا العام لأنها قصصت وجه الأدب - وسعت نحو الأديباء للمخلصين الذين ألفوا العمل كالحريان في الأدب ، وثقلت ولو مؤقتا من موج السبيل الذي يلقى بها في دائرة الشهية ، حين شغج جائزها لأديباء بلا وزن اللهم إلا مواقفهم السياسية الصاخبة أو لأديباء ينتمون إلى عصبية دولية ينشئون جانبها الإرهابي كالمهروه .

وقد قال الأسريكي روجر شاتول أسفة الأدب الفرنسي في جامعة فرجينيا ، إن أعمال كلود سيمون ليست مشهورة ولا شائعة ولا تقليدية ، لكنه حظي بمكانة عظيمة ككتاب كبير يعمل بجديته لتوثيق الروابط بين اللغة والرواية والشكل الروائي .

والرواية الجديدة في فرنسا كما هو معروف تغلو من المقشة الرأضحة والشخصيات المرسومة بحلق والأحداث التي تترى بينا الروائي يصرصها بمتابعة وريقها في حلقه .

وهذا ما حدا بال نقاد أن يسموها الرواية اللارواية أو غير الروائية ، وهي تلك الرواية التي لا تعتمد على الاختصة الأدبية القائمة على الأسلوب واللغة الحكمة والبناء التقليدي الذي عرفته به العمارة الروائية .



عن أن اصطلاح الرواية الجديدة الذي شاع في فرنسا منذ الخمسينيات لا يعني أن هناك مدرسة يتبضوى تحت علمها كتاب تجمعهم سمات واحدة ، ولا يمكن للتأكد أن يصدر عليهم جميعا أحكاما عامة ، فما زالت الإنجازات الفردية قائمة وما زال كل كاتب يحاول أن يبحث عن سبيل للتعبير .

والروائي الفرنسي يوجيه عام مغرم بالفنوق على سلفه ، مشغول بالإبداع والتشكيل حتى يتمكن يوما ما من فرض طقه على عصره كما فعل مارسيل بروسوت وماترو وسامتر ومن قبلهم ستاندال وفلوبير وبزك وزولا .

وقد كان كليهما أن تثير مضامين وأشكال الرواية بعد الحرب الثانية وخاصة في الساحة الأوروبية التي أعيد تشكيلها على المستوى الإقتصادي والنفس والاجتماعي بشكل حاد .

لقد كان لأحوال الحرب أثرها في زيادة الإحساس بالضياع فتعددت عوالات التخلص من كل مقومات التسامح وسادت الرغبة الجائعة في التخلص إلى الأمام دون التردد من الماضي بل في ذكرى أو نحيب - كان لابد من الجيوش إذن من شكل للرواية جديد بلازم روح العصر وهي مسألة كما سبق القول متقلبة وعطيفة تؤيدها شواهد لا حصر لها في مناطق متعددة من العالم وفي حقب متعاقبة من التاريخ ، ومشها حداث في السوطن العربي وفي مصر بالذات بعد ثورة ١٩٥٢ وبعد ١٩٦٧ .

على أننا لا ننسى لماذا يتحذر النقاد في إطلاق مصطلح مدرسة على الرواية الجديدة على الرغم من أنها بالفعل جديدة ، وإن كان من المنطق عليه أن وصف مدرسة بأنها جديدة وصف يخلو من الدقة والتجديد . في أكل الجدي الذي سيأخذ حظه فترة من الوقت لم يلعب الزمن لعبته ويطرو آخر جديد .

ولا شك أن الرواية الجديدة التي ظهرت في بداية الخمسينيات هي، ولد كلود سيمون وميشيل بوتور وناتالي ساروت والأندروب جرييه ومارجريت ديراك وضمت صفوفها ثمانين منفردة من الكتاب مثل كلود أوليه وكريستين ريشيفور وروجييه فايند ورومان جاري وجاك هاوليت وريزار بنجو وفرنسوا فابيا ونوبل لويو . تند إضافة فنية ورويسية للرواية الغربية على مدى ربع قرن إلى أن ظهرت إبداعات الكتاب اليابانيين وكتاب أمريكا اللاتينية ، وسيلحن بهم إنشاء الكه والرايون العرب يرغم التصديق اليهودي .

ولد كلود سيمون في العاشر من أكتوبر سنة ١٩١٣ . بمدينة نانا ناريف بمشغفر . وكان أبوه أنطوان ضابطا في المستعمرات وقد تزج إلى باريس ليدرس الأدب في مدرسة ستانيسلاس ثم درس الرسم والتصوير الفوتوغرافي قبل أن يتصرف إلى الأدب سنة ١٩٤٠ .

نشر حتى الآن نحو تسعة عشرة رواية ذكر منها

عام  
١٩٤٥

الغناش

تابع فيها كل فرد طريقه الخاص . وقد باعده هذه الطرق بينهم . لكن رسالت الإعلام تخطط بينهم في نفس الوقت تنقش النقد الأكاديمي على هذا التفرق وهذا الطعم الجديد القابل لتفسيرات مبررة للنقل ، وسرعان ما اتجه المحسن اليساري إلى اعتبار هؤلاء الكتلة المختلفة جماعة متنافقة

ويمكن إدراك الفوارق المميزة بين حدة كلود سيمون الغنائية وتشرية ثنائيات ساروت الدقيق لحركات التقدم والتقهقر التي تشكل نسيج العلاقات الإنسانية ، وبين الموضوعية التي تنسوها في شخصيات في وصف عالم بارد يبدو فيه الإنسان مستعيدا

لكن تسمية الرواية الجديدة التي أطلقها علينا الفد ذوو النفوذ واستخدموها ضافنا سهلت لفظ اختزالا إلى قلم مشترك ، وإذا أصبح لغير أحد أن يشهد نزاعا بين أفراد الجماعة ، فإن ذلك يمكن أن يستعمل لإثبات ما سمع به إنكار المحاسن الكبير للتحديد الذي شهدته بلا شك الرواية الفرنسية في منتصف هذا القرن .

من المؤكد في كل حال أن هذه الصورة النمطية للرواية الجديدة التي أشاعها أعداؤها ( الذين لم يهتروا جميعا بل على العكس ) انطقت بأسرها ما يمكن على كلود سيمون ، لأننا في الظاهر كنا فرقا من المنظرين الكلاسيكيين الباردين ، والمقصولين في اجتماعنا .

كانت كتاباتها غير محتمة وتعضوتها مسطمة ، أو غامضة تماما تبدو ذات حساسية خاصة ومتقطعة الصلة بجليقية ، رغم من مرة أثناء سفر أجده لراه تسمى متحدثين بين الكتيبي لهم باهم شاهدوا شخصا عجيب الطبيعة والنبيل الجيد والفنيتا الجميلات .

وقد بدأ الجمهور منذ بداية الثمانينات لفظ بصر يتسرع من الألفة المحارة في كتبنا الحسنية مثل « المزاحون » لكلود سيمون و طفولية و لتناثلي ساروت و المتعيق ، و لجربرت دورا وروايتي و المرأة ( العالمة ) .

كلود سيمون ليس على الإطلاق هو ذلك الروائي الذي أثار الرعب على مدى ربع قرن ، لكنني أقتله مثلا على ما أذكره من الرواية الجديدة ، إنها حساسية قوية وشخصية جدا في عالم لا يمكن تطويعه لأي شكل معروف من أشكال الرواية ، وهي حساسية لا تنفذ فقط إلى المخاوف البشرية ، بل تعد أيضا إلى مائة الكلمات والجمل .

إنها إخلاص عيذ يجمع على كل منا أن يتابع عمله الخاص إلى النهاية رغم كل احتياجات النقد الأكاديمي الذي يسعى بالناس إلى أن يفسرهم على الأدب المحي المتوهم المسكن للإنتالية .

والرواية الجديدة هي أيضا لغة في الجمهور الذي تظهر أحيانا إلى القسوة عليه ، بدلا من أن تقدم له غذاء مائسنا في عليه ، وإن عواطفنا التي تنتج نحن عالم حقيقي ونحو الإنسان المحي ونحو حرية التعبير التي نوجتها جائزة نوبل . .

على رواية الربيع و كلود سيمون كاتب فذ قوى وعيق ، واقفي وعندي ، غريب وشعولي ، ولكن بسبب أسلوبه الغريب والصعب تعذر على إكمال الرواية رغم أني حاولت وحاولت . . روايته بالنسبة لي غاية كثيفة ، وكذا قال جيمس جويس مرة من أحد الكتاب أقول أن سيمون كاتب خلخال على طريقة وسوف يكتشف موهبتي بعد مائة عام حينئذ ستعرف بأنك كنت خلدوعا ، والشاري وحده صاحب الحكم .

ومن السير عليتنا ملاحظة أن الرواية الجديدة عامة وعدت سيمون خاصة قد استفادت كثيرا من فلسفة البحث الوجودية كما تأثرت بكتابات فوكوثر وجيمس جويس وأغلب المدارس النقدية والفكرية وتكتيك تيار الوعي فيما يخص باللغة والبناء .

ولا شك أن حصول سيمون – أكبر قادة الرواية الجديدة – على جائزة نوبل ليس فقط إعترافا بقمته الأدبية ولكنه تقدير واضح من أكاديمية تطبيقية أو كلاسيكية للإبداع الأدبي الذي أسسه سيمون ويئتي إليه عدد كبير من أبرز الروائيين الفرنسيين ، وهذا تلاشت كل سحب التشكيك في قيمة الرواية الجديدة ، يصرف النظر عن الخلاف حول قضية قوامها . . هل الرواية الجديدة مدرسة أو مجرد آداب فرعية ؟

أتوقف عند هذه المسطور لأترك الكلمة لأحد أعمري وهي بالقطع ذات نكهة خاصة ودلالة ذات وزن ليرمي الرحلة الرواية والممارسة الفنية الآن روبر جريه الذي قال بعد حصول سيمون على الجائزة :

« عندما لفت اسمه النقاد في نهاية الخمسينيات كان ذلك بوصفه عضوا في جماعة تنافسية إرهابية ضمنية التنظيم ستظل في تاريخ الأدب تحمل اسم الرواية الجديدة ، لم تكن هذه الجماعة مدرسة على الإطلاق .



الحبل المشدود	١٩٤٧
نقسية الربيع	١٩٥٤
جاليغر	١٩٥٥
الربيع	١٩٥٧
الشعب	١٩٥٨
الساعات الحافية	١٩٥٩
طريق فلاندر	١٩٦٠
القصر	١٩٦٢
نساء	١٩٦٦
تاريخ	١٩٦٨
المزاحون	١٩٧٠

إلى أن أصدر « عائلة جورجي » عام ١٩٨١ وقد نال جائزة ماسيس الأدبية التي تمنح فقط للأعمال التجميعية من رواياته « تاريخ » وبمعدله أصبح عضوا في أكاديمية ماسيس في الفترة من ٦٨ وحتى ١٩٧٠ .

أما أكثر أعماله فهي « طريق فلاندر » التي نشرت عام ١٩٦٠ ، وهي الجزء الثاني من رباعية تضم « الشعب » « طريق فلاندر » والقصر « تاريخ » .

ويحدث اليان في هذه الرباعية على الشخصيات الواحدة وعلاقتها الممتدة في الزمان ، والزمن في أغلب روايات سيمون بالإضافة إلى ظروف الطبيعة وخراف الإستهلاك وديانته لها أفعار أوفى في تحديد مصالحي الشخصيات .

وهو في العادة يحرص على أن يتصلص على الترتيب الزمني لأحداث الرواية ، من متطابق فاشكل بأن الذاكرة الإنسانية لا تقي الأحداث أبدا بتسلسل ترتيب وإنما حسب الإستخدام ، ومن ثم يتحدد دوره هو في براعة الاستدعاء الذي يطرئ علينا أحداثا معينة يخلق تجمعها أفرانها مجعنا وقاسيا أحيانا أخرى .

ورغم هذا فإن سيمون يقول : « لا أستطيع أن أشرح في كتابه رواية إلا بعد أن أتم يرتبها طوال عدة أشهر » وعندما أحس أن أمتلك الخطوط الرئيسة تبدو لي للفعالية التجميعية كافي كي أغطي في روايتي فهذه هي الأدوات التي أستعين بها وبدونها لا أجزر على السير قدما إلى أن أخترق « الحماير » .

الرواية عند سيمون باتوراسا كاملة تتضمن عددا هائلا من التفاصيل والألوان والتركيبات اللغوية التي تبدو لنا هي ملاحح الشخصيات الداخلية والخارجية في حاضرنا وماضيها وانظر لها وتجزع الأسطورة بالواقع وقوم الرمز أحيانا فوق الجميع .

والجملة د د سيمون طويلة جدا وتتشبه طابورا طوليا من الكلمات المتركة ، حتى ليظن أحيانا على النفس والذوق ذلك الحكم المتلاصق من الكلمات والتعقير ، يضاف إلى كايوسية الجمل إندام الفواصل د وندرة الحوار ، وأنا شخصيا أصوره نموذجيا جديدا ومعدلا لغيرمان هسه

ولعل إميل هنريز لم يتجاوز الحقيقة حين قال تعليقاً

# المونودراما

## موضة.. أم ظاهرة ثقافية مقلقة؟

د. نهاد صليحة

شاهدنا في الأرواح القليلة الماضية عددا من المونودرامات، التي قام أبطالها بمثلون خضرمون، مثل: حيد الرحمن أبو زهرة (في ناصي الغفوس العمارية لمحمد الباجس)، ونتمية وصفي - رجها الله - (في عذبة - لهاد جاد)، وسناء جيل (في الحصان - لكريم النجان)، ثم انتقلت موضة التمثيل الانفرادي إلى شباب الممثلين في مصر والعالم العربي، فرائينا إبراهيم حيد الرازقي في «الأبيض البهية»، والفنان المغربي حيد الحق الزروالي في «رحلة العظمى»، (التي لندها على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية)، ثم أخيرا: أحمد ماهر في مونودراما تونسية - مصرية من إخراج سمير المصغفوري، عن نص من ألين لافان، المسمى التريب والتدهور - وبعد أيام قليلة نشهد مهرجانا مسرحيا خاصا للمونودراما، مما يدل على مدى تزايد حجم الاهتمام بهذا الشكل الفني. كذلك ليس يحكم صلي في تدريس الدراما إقبالا شديدا من شباب المؤلفين والمخرجين دارسي الدراما على هذا الشكل بالذات، إذ أجيد معظم النصوص التي يكتبها هؤلاء من فضيلة المونودراما.

وما لاشك فيه أن أي نشاط مسرحي غلبت فيه بلبه البهجة وبغى الأمل في الغفوس، لذلك لا أود أن تصير الفادى أن الغرض منا هو المجوم عن نشاط أو شكل مسرحي بعينه، أو صرف الشباب عن الكتابة في قالب درامي معين (والمأذباله)، إنا فقط نود أن نقف وقفة قصيرة لتأمل ظاهرة مسرحية لها دلالات ثقافية مؤلة - في اعتقادي.

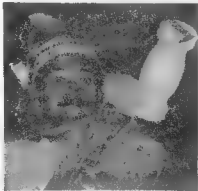
فلذا اتفقنا على أن الأشكال المسرحية هي في حقيقة الأمر أنشطة ثقافية لا تفصل عن وجدان المجتمع وحركته التاريخية - أي أنها ليست مطلقة فنية توجد في فراغ - نجد لازما علينا حين نواجه ظاهرة ثقافية مثل اجتذاب شكل مسرحي بعينه للبيدعين في فترة أن نحاول تلمس مالا يأتى قد نقف أو نخلف عليها - خاصة إذا كان هذا الشكل نتاج حضارة وثقافة مختلفة - أي إذا لم يكن نتاجا طبيعيا للمجتمع.

ومها يكن الأمر، وسواء تحمست للمونودراما أو اعتبرناها ناعير ردة فكرية، ضي الجوار والجلد - على أية حال - إلفاظ للرمي القنذى بالدلالات الفكرية للظواهر الفنية، وهو وعى نتاجه أشد الحاجة في الفترة الزمنية التي أصبح تقييب الوعي فيها - سواء من طريق الشعارات أو الفغيفات أو الإعلالات - أو المسلسلات أو المخرجات - هو الخطر الأول والدائم. ولتحسد أولا ملاحظ المونودراما من خلال الحظيفة الفكرية التي شكلتها في أوروبا قبل أن تسامد عن الدلالات الفكرية لإقبال عليها حديثا في مصر.

### ما هي المونودراما؟

المونودراما هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح. فقد يستعين النص للمونودرامى في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض (ولا انتضت صفة «المنوع» من الكلمة اليونانية Monos بمعنى «واحد») عن الدراما.

ورغم أن المونودراما لم تظهر بشكلها للكتمل إلا إبان الحركة الرومانسية التي بدأت تحتل أوروبا منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر إلى أن بذورها وبتت منذ



بدايات الدراما الأولى، وتلمحها في المشاهد التي كان البطل فيها في المسرحيات اليونانية القديمة يتقدم بالحديث مدة طويلة بينما يصمت الجميع له في صمت حتى ينتهي. ولكن الكاتب اليوناني كان يحرص على استيعاب الحديث القوي في إطار جماعي، فكان الكورس دائما حاضرا يستمع ويحجب ويعلن معها طالت المقاطع المتفرقة بحيث احفظ المسرح اليوناني إلى حد كبير بمعالجة متزنة بين الفرد في فرديته والجماعة والمجتمع، وأقام جدلا ناعيا، أي حوارا دراميا حقيقيا بين القيم الثابتة التي يمثلها الكورس وبين دوافع اللحظة وواقع الفرد الملح الذي يمثلها البطل.

ولكن في المسرح الرومان، وخاصة في تراجيديات الكاتب اللاتيني (سينكا) - الذي قلد التراجيديات اليونانية رغم اختلاف البيئة الثقافية اليونانية عن الرومانية، في المسرح الرومان إقتبل الوضع ولم تعد المقاطع المنفردة تعبر عن فردية البطل وصراعه مع التقاليد الثابتة، بل أصبحت تعبر عن القيم الموروثة بجمع أوضاعها وانقلبت - كتشبيبة طبيعية - صورة الخطاب البلاغية الطويلة التي تمرقل مسار الحدث الدرامي وتتملعه.

واستمرت المقاطع المنفردة - أي «السولو» (Solo) أو «المنوع» - على هذا الحال في التراجيديات الأوربية في عصر النهضة، تلك التي تأثرت بحركة إحياء الكلاسيكيات والتزمت بالقواعد الجامدة، التي استمها نقاد فترة عصر النهضة استنادا إلى التتالييد الكلاسيكية. فتجد أبطال هذه التراجيديات يتكلمون للمسرح فترات طويلة ليلقوا على سامع الجمهور الخطاب القصص التي تحوي المواقف الأخلاقية التي لا تتصل بواقف حية من واقع المجتمع أو واقع المسرحية.

وظل عنصر الفعالية البلاغية (ريدا من الفعالية الدرامية) يسيطر على هذه المقاطع المنفردة في التراجيديات الأوربية حتى الحركة الرومانسية - بإستثناء فترات ذهنية في المسرح - مثل المسرح الإنشائي - وبإستثناء بعض مسرحيات لكاتب متشبهين على رأسهم شكسبير. لقد استطاع أن يجعل هذه بحسه المسرحي الفند ورفضه للتشاليد الكلاسيكية الجامدة وفتحته على التيارات الفكرية السائدة في عصره - وأهمها بالحدث والفرقة - استطاع أن يجعل هذه الخطب البلاغية إلى مونولوجات درامية تفصح عن فردية البطل، وتتحمم بالجوم الاجتماعي والسياسية والفكرية في آن واحد، وتندفع بالحدث الدرامي إلى الأمام. ولورج الفارزى إلى مسرحية هاملت أو لير أو أي من تراجيديات شكسبير فيها مقاطع تكاد تفل مونودرامات صغيرة، ولكن دون أن تحمّل صوب المونودراما.

ولكن ساستناه شكسبير وقلة قليلة من الكتاب، ونظرا لسيادة التيار الكلاسيكي المحافظ - خاصة بعد فشل الثورة الجمهورية في إنجلترا - وعودة الملكية في عام ١٦٦٠، ظلت المقاطع المنفردة في التراجيديات خطبا بلاغية جامدة لا مونولوجات درامية حية تهدف إلى

المرح : مسرح يلتمح بالمتجسس ويلتزم بتقليده ، وعقله يسكنه نور ويبريق ، ومسرح يسحب القرد بعيدا عن دائرة المتجسس ويصوره في إحباطه وقطره ووجده . وفيما ركز النوع الأول على الجماعه وتلاها فريضة القرد تماما ، ركز النوع الثاني على القرد وحده . واتحازت المونودراما بصورة طبيعية إلى هذا النوع . ولم يكن غريبا أن يدي صامويل بيكيت - الكاتب العتيق - اعتمدا كبيرا بالمونودراما كشكل فني وإن يكتب عددا من المونودرامات على الترتيل مثل شريط كراب الأخير ، والجملات ، والأيام السعيدة ، وأليس كذلك يا بيجو ؟ ومسرح بلا كلمات ( وهي مونودراما صامتة تنشرها القاهرة في عدد سابق ) . لقد وجد بيكيت في المونودراما أصلا الأشكال المسرحية لمصاغة رؤيته العتيقة التي تقوم على عزلة القرد ، واستعانة التواصل ، وأليس من الحلول الاجتماعية .

اللامع القتيق والفكرية للمونودراما :

وفي عصر هذا العرض الموجه لتاريخ المونودراما نستطيع تحديد للامع الأساسية لهذا الشكل الدرامي .

أما الملحم الأول فهو التركيز على القرد : فاللشرح المونودراما يسلطه على واحد يتقدم ببخشي المسرح ليعلن المتخوذين بيقينية التنبؤية في غياب أي تحد أو مقارنة . المونودراما إذن ، تقوم في التمثيل على أساس المنظور الواحد الذي تعتمد فيه فرصة الجدل من طريق التخرج .

ومع اعتماد الجدل في الأداء يتقدم الحوار الملغى الحقيقي فاقفيل في المونودراما قد يقدم جدلا مع نفسه ، ولكت جدل زائف إذ هو أحادي المنظور .

أما الملحم الثاني فهو الموزة : إن ظهور مثل واحد على خشبة المسرح لمدة ساعة أو أكثر يقفله هذا الإحساس لدى المخرج مهما كان موضوعه خياليا ، ومهما استخدم المخرج من مؤثرات صوتية . فاللونودراما بطبيعته تفصل البطل عن محيطه الاجتماعي ، ويحمل مسرح الأحداث من نفس الفردية . ويتج من هذا الفصل الاجتماعي فصل تاريخي أيضا . فالزمن في المونودراما هو زمن نفس الفردية ، لا يتحدد تاريخيا بعينه لما التزامها الملحم على طريق الفعل ، فاقفيل يتطلب من يقف عليه الفعل في إطار من التوتر والمقاومة . ولكن هذا التصبر يتغنى من المونودراما . إن المونودراما تبرز بصورة غير مباشرة انتماء الفردية على الفعل - للعلم إلا إذا كان فعلا انتصاريا . وهذا ملحم آخر من ملاعها .

ويتبع التركيز على انتماء الفردية على الفعل تركيز على الماضي من ناحية أولم من ناحية أخرى بحيث تعتمد الحركة الدرامية في تطورها على الصراع النفسي المركز بين ما كان وما كان يمكن أن يكون ، وبين التوقع والتحقق .

وغالبا ما تستع المونودراما كشكل فني بالكتابة الشعرية الشديدة التأنب من تركيز الحدث الدرامي على شخصية واحدة تلعب على جردان المخرج بطول العرض . وربما كانت هذه الكتابة الشعرية أحد



محور حركة الكون . فلقه دعاة الثورة الاجتماعية تدريجيا إلى العمل الجماعي ، بينا الزوى دعاة تقديس الفردية والفرد في خلال عوالم غيبية رمزية متفصلة عن الواقع ، واستبدلوا بشعار خلاص الجماعه شعار خلاص الفرد . وانعكس هذا الانقسام الفكري في المسرح ، فنشأ للمسرح الواقعي والرمزي جنبا إلى جنب ، واستمر كل في طريقة يتمتع بها ويقرى حينا ، واتسجت للمونودراما بطايعها الفردي المتأصل بعيدا عن عالم المسرح الذي يحكمه مبدأ النشاط الجماعي والجدل بين الفرد والجماعه . ووجدت تنبؤا لها في مجال الشعر فظهرت الفصلات المعروفة باسم قصائد المونولوجات الدرامية التي برع فيها الشاعر الإنجليزي وروبرت براوننج على وجه الخصوص .

ولكن مع بداية القرن العشرين ، ومع الصحوة الرومانسية التي بلغت أوجها في المسرح على أيدي التعبيرين في ألمانيا ، بدأت المونودراما تعود إلى خشبة المسرح فوجد المخرج الروسي (نيكولاى بوشنوف) يدخل هذا الشكل إلى المسرح الروسي بعد أن خلف المخرج التجريبي الشهير (مايهرولد) في إدارة فرقة المسطة (فيرا كوسبار جفسكايا) عام ١٩٠٧ ، ثم نجد جان كوكريكت يكتب مونودراما بعنوان الصوت الإنسان في فرنسا عام ١٩٣٠ .

ولكن المذ الرومانسي الثاني في القرن العشرين اصطدم ببلات القتيق التي تحطمت على صخرتها أحلام المذ الرومانسي الأول ، أي عتبة التوفيق بين الفردية والفردية والضرورة الجماعية ، أو بين الخلاص الفردي الذي اكتسب تدريجيا صيغه الجدل الديني والخلاص الجماعي الذي اكتسب تدريجيا صيغه الضرورة الاشتراكية .

لقد تراجعت التيار التعبيري في المسرح بين التعزيب بصورة واضحة ، وفشل في الوصول إلى معالجة مرضية ، فاقضت الحركة الرومانسية على نفسها مرة أخرى ، وتوكل من التيار التعبيري الرومانسي نوحان من

استعانة الفرد لذاته وإلى ربط الحركة النفسية الفردية بالحركة الاجتماعية الجماعية . فقد حارب التيار الكلاسيكي التزعة الفردية التي أتى بها عصر النهضة إذ رأت المؤسسات الحاكمة في أوروبا - آنذاك - في هذه التزعة خطرا على استقرار نظمها ، وأصبح الشعار السائد في القرن والفكر هو وجوب التزام الفرد بالنظمة والاشكال السائدة ، وغنى نزعة الضرر والضرورة والتجديد .

وعندما اجتاح أوروبا بعد ذلك - وركز فعل طبيعي لمرجة المحافظة الشديدة - التيار الرومانسي الذي نادى بالعودة على التقاليد والنظمة الموروثة وقدم فردية الفرد ، جاءت بلور المونودراما إلى التمزج وبيت فيها الحياة . وليس أحد على ارتباط للمونودراما كشكل فني بالفكر الرومانسي الذي يذهب إلى الفرد من مسرحية مونودرامية بعنوان جيمبالون كتبها الفيلسوف الفرنسي الشهير - أبو الحركة الرومانسية - (جان جاك روسو) عام ١٧٦٠ . وربما كانت هذه المسرحية هي البداية الحقيقية للمونودراما كشكل فني درامي . وفي الفترة نفسها - أي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر احتلت المونودراما خشبة المسرح الأوربي لأول مرة وروج لها - آنذاك - للممثل الألماني الشهير ريوهان كريستيان براونلنغ ، الذي وجد في هذا الشكل الفردي ، الذي يميل للممثل احتكار خشبة المسرح دون منازع ، فرصة لإطلاق موعظة التنبؤية القنعة . ولا شك أن انفراد الممثل ببخشي المسرح يمثل عتصرا جلب أساسا في المونودراما ، لذلك كثيرا ما توصف بأنها Virtuoso Piece ، أي نص يسمح للممثل باستعراض عبقلياته التنبؤية . ولكن بعد هذا الازدهار المؤقت توارت المونودراما عن خشبة المسرح إبان القرن التاسع عشر ، وكان لذلك أسباب .

إن المذ الفردي التعبيري الذي حوته الحركة الرومانسية والذي كان يهدف إلى تغيير المجتمع سرهانا ما اصطدم بالنزعة الفردية فيها ، التي جعلت من القرد



## التجديد من الداخل

يتم إيمان حالنا المعاصر - فيما يخص له من اهتمامات - مسألة الزمن .

وفي حديث آخر مع ميكو مستعصمات التجميل الأول في مؤسسة أثيرم ديور الباريسية قال :-

« ... بعد عملية تأمل طويلة في الطبيعة أحسب نفسي في العمل أليفاً وأياماً من أجل أن أبتكر تشكيلة الماكياج اللازمة التي ستجمل بها المرأة وجهها في الموسم المقبل . »

أصبحت كليلة وأنا أقرأ هذا الحديث للثيرا ! ، وتساءلت بعد أن طويت صفحته : هل فعل الإنسان نفس الشيء من أجل جماله الداخلي ؟

هل يتأمل كل الطبيعة طويلاً ثم يحبس نفسه أليفاً وأياماً كي يتكشف أفضل الأشكال اللازمة التي تبدو بها روحه أكثر ناعماً ، وأكثر جاذبية ، وأكثر جلالاً ؟

ربما لو فعل الإنسان ذلك لكسب كثيراً جداً ، فلماذا لا نجرب ؟

وله التجربة على كل حال ليست جديدة بل الجبلية ، فهي تجربة عاشها أليفاً والفلاسفة والمفوضون .

إنها تجربة أكثر حياة ، ولكنها أكثر صفداً في الوقت نفسه . وهي تجربة لا يتغير متوجهها بتغير المواسم والفصول ، ولا يتبدل بتعدد المناسبات والمواقف .

إنها تجربة ذات جوهر واحد ، ومظهر واحد معاً . لذلك فهي أكثر انسجاماً وتانسقاً ودينامياً .

والإنسان في هذه التجربة لا يستعصر مساحيق التجميل ، ولا يتنكر ألوان الزينة . إنه يتكشف فقط في داخله ، ويضع يده عليها كما هي طازجة بكرة أصيلة ، ثم يستعملها بأهل تسيب محببة ( لا ينسج عسيرة ومضغوتة ) مدى الحياة .

ليس من الأوفر للجمال ، والأفصح للروح أن يهض جائل البشر على حقيقة حيوية واضحة ؟

أليست الأوتة الخلقية هي التي تنبع من حنان المرأة ، وعطشها ، والرجولة الحقيقية هي التي تنبع من موافق الرجل ومباهجه ؟

أم إن هناك أوتة غير هذه ورجولة تنبع تلك ؟ ■

وليد منير



إجزائها وحده أو مع آخرين هو نظير عرى لشكل المونودراما الغري ، ولهذا يجد هذا الشكل هوى في نفوس شباب لؤلؤين والمخرجين . وردا على هذا نقول إن هناك فرقا واضحا وجوهريا بين المونودراما والرواية الشعبية . إن الراوي الشعبي يحفظ في عرضه باليد الرواية التي يقدم منظورا تقنيا يتجامل مع المنظور العاطفي الذي يطره الجزء الشخصي من عرضه أي الجزء الذي يهدف إلى إحداث التأثير عن طريق التلاحم العاطفي - أي أننا نستطيع اعتبار الجزء الروائي تلقيا على الجزء التشخيصي .

ولكن في المونودراما الغريبة يتبنى هذا المنظور التقني الروائي . فلما لم يحاول فيها أن يمتص وجدان المخرج داخل حليته . وأن يستل على مشاهده غاما بهارت الألائية ، وأن يجعله جزءا من علته بحيث يتنقن غاما نظرتة إلى الأشياء أما الراوي الشعبي فهو يدخل الشخصية التي يمثلها ثم يخرج منها على التوالي بحيث لا يطنخي منظور الشخصية التي يتقمصها على المنظور السري العائلي .

وقد يقول قائل إن المونودراما تزدهر الآن لعوامل اقتصادية بحيث لا دخل للثقافة فيها . فدينايتت المسرح ضيقة ومن البشيع أن المسرحية التي يمثلها واحد تتطلب إمكانات مادية أقل من المسرحية مادية وقيل عامل توفير اقتصادي . ولكن أليس في هذا القول قدر من التزييف للواقع ! إن مسرحية الممثل الواحد عادة ما تتطلب لنجاحها نجاحا مالي الأجر . وقد نفوق تكاليف مونودراما مثل الحصان تكاليف مسرحيتين أو ثلاثة من النوع المسرحي الذي تقدمه جميع الشباب في مسرح الفرقة مثلا الذي يستحق أسلوب العمل الجماعي ويقدم العرض التابع تلو العرض التابع .

وقد يقول آخر إن إقبال بعض الشباب على كتابة المونودراما ينبع من تصور خاطيء بأنها أسهل في التأليف من المسرحية المتعددة الشخصيات سواء كانت من فصل واحد أو عدة فصول . ورغم أن هذا التفسير يعمل قدرا كبيرا من الوجهة والإقناع إلا أنه لا يفسر الإقبال المتزايد على المونودراما في الفترة الأخيرة بالذات . فإذ لم يقل الشباب على كتابة المونودراما في الحميميات والشبهات مثلا ، وهي الفترة التي اهتمت بها صوبيل بيكت ومسرحه الذي يعج بالمونودرامات اهتماما كبيرا ؟ لذا ظهر هذا الاهتمام بالمونودراما فجأة في بين الإنجاء إلى المونودراما والمنظور السياسي والاقتصادي والفكرية على الصعيدين العربي والمصري التي ساحت تلك الفترة ؟

ويطره سؤال آخر نفسه :

أليكون دلالة الإقبال على المونودراما هي أن الإنسان العربي قد يش من قدرته في السيطرة على قدرة ، والالتحام مع هيئته ومؤسسته في صراع بينه وبين الإنسانك بتلابيب التاريخ ، فالتف بفرديه ، واتزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردي بعد أن يش من الخلاص الجماعي ؟



عوامل الاجتذاب الرئيسية فيها . فهي بالنسبة للمسرحية العادية كالثقافة القصيرة بالنسبة للرواية في عالم الأدب الروائي من ناحية التركيز الشعوري .

ولكن المونودراما كشكل في اكتمل في أحضان النزعة الفردية ، التي وصلت بها الحركة الرومانسية إلى مرحلة القديس ، تحمل في طياتها رسالة خفية تنص الخلاص الفردي فوق خلاص الجماعي ، وتنقل بؤرة التركيز من جدل الفردي والجماعي إلى النفس في انغلاقها على نفسها وجعلها المعيق مع ذاتها .

وهي عندما تحاول المونودراما أن تطرح نوعا من النقد الاجتماعي الساخر عادة ما تصطدم هذه المحاولة بحدود الشكل المسرحي المونودرامي الذي يعمل بالتقيد إلى طريق مسدود - فهي حدود تمزق الفرد عن محيطه التشاري وتسنج في دائرة الحلم وإجراء الأحداث الماضية بدلا من التضاهل الحى عن طريق الفعل الحالي . لذلك لا تطرح المونودراما كشكل في إمكانية التمييز الاجتماعي ، وأقصى إنجاز إيجابي ليتحقق من خلالها هو ترمية البطل الفردي (الذي يصبح بحكم الشكل الذي يطره وحده على المسرح لمدة ساعة أو أكثر رمزا للإنسانية جمام) دون أن تستشرف طريقا لرب الصدع الذي ترمية .

والمونودراما بطبيعة شكلها تنظر إلى العنصر التقني في تأملها ذاتها منها حاول المؤلف تأكيد هذا العنصر . إن الحاح للممثل الواحد والمنظور الواحد على وجدان المخرج طول فترة العرض يخلق نوعا من التعاطف تنسى في إطار إمكانية النقد . خاصة وأن المونودراما تتبع للممثل فرصة نادرة لشد الجمهور بقدرة الفقه بحيث تصبح الرسالة النقدية أو تتموع .

ظاهرة المونودراما في مصر : إذا تسامنا لماذا تجلب للمونودراما بصورة متزايدة عديدا كبيرا من الشباب منذ السبعينات وحتى اليوم قد يقول قائل إن الشباب يتجنب إلى الأشكال الدرامية المعالية التي يجد لها نظائر في الأشكال الشعبية للمسرحية وأن الراوي الشعبي الذي يهض قصة وقد كتل بعض



## محمود المهدى

### الفنان باولو بيكاسو اللوحة جرنیکا

وهكذا استطاع بيكاسو - بفضل عمله فى لا غيبده سوى ساحر ماهر - أن يجمع فى صورة جرنیکا بين العناصر الواقعية المستمدة من فتره الزرقة (التي تظهر فى الرسوم التخطيطية الأولى على الورق الأزرق) ، وبين أحدث تجاربه فى السريالية والفن الساج : والواقع أن التكعيبية ، والتصوير المسطح اللا منظور هما السمتان اللتان تضيفان على عمله الفنى وحدته الشاملة .

ولقد عدل بيكاسو بين التباين بين عصر الثور والفرس ، ولذلك نجد أن كل الأشكال فى عمله النهائي تشارك فى وحدة التعبير . ومع ذلك فإن الدور الآخر فى الدراما ، الذى خصص فى البداية للفرس لم ينجف من الصورة ، بل سرى فى المنظر كله الذى يتجلى أمام أعيننا على الكتفاته .

ذلك أننا إذا حلتنا صورة جرنیکا وجعلناها معلقة فى أسفلها ، ضيقة فى جوانبها ، مفتوحة فى أطرافها ، ووجدنا أن كل العناصر فى الصورة تعمل بشكل أو آخر على خلق عدد كبير من الفجوات أو الفشحات المتجهة نحو القمة : قرون الثور وفيله ، وفراخ المرأة الساقطة ، وصهيل الفرس ، والمرأة الحاملة لمصباح الزيت .

والآثار التى تحدثه كل هذه العناصر هو إصطاله الصورة مركز ثقل ثانيا يقع خارج نطاق الكتفاته نفسه ، أى فى المكان الذى نعلم أنه مشأ كل ما يحدث ، المكان الذى تخفى فيه عن الأنظار تلك الطائرات المشوشة الصورة الجدارية ، ترتفع شيئا فشيئا إلى حين أنها مستطيلة فى شكلها ، وتوازية سيكولوجيا فى أبعادها للمادية التى يغلب عليها اتجاه الصورة إلى أصل .

وهناك لفر هام يطلب التفسير ، وهو : كيف تسق ليكاسو ، أن يتلقى الأسجرام . بل الصور بالوحدة بين كل هذه العناصر المتناثرة ، كالواقعية ، والتكعيبية ، والسريالية ، والتجسيدات ، والمصنفات ؟ كيف لم يسفر هذا الخليط من الأساليب الفنية المختلفة عن صورة عمسوخة مشوشة ؟ فى نظرى أن الجواب عن ذلك هو أن عاطفة بيكاسو الملتهبة ، جلده إلهامه الخطفة ، استطاعت أن تصهر كل هذه العناصر المتشوشة بل المتناثرة ، كما تصهر النار فى درجة الحرارة العالية أشد المعادن تنورها .

ومن المستحيل أن نختم هذا التحليل لصورة جرنیکا دون الإشارة إلى صلتها البارزة بالحياة الحديثة ، مما يجعلها فى نظرى عملاً فنياً رائعاً قوى التأثير .

إن الرسم التخطيطي رقم ١٥ الذى عمله بيكاسو فى ٩ مايو ، وكذلك الصور الفوتوغرافية التى انقطها دوارمار ، للمرحلتين الأوليين للصورة ، توضح لنا بكل جلاء أن بيكاسو قصد فى الأصل أن يجعل فيها فراخا مرفوعة ، وكذا مقبوضة ، وكان يقصد بإبطه الكف أن الله لن يفر من ارتكب الجريمة التى تحدثت عنها الصورة . أما الأراخ المرفوعة فهى دعاء إلى الله أن يتقم من ارتكبوها . ولكن عندما انتهى بيكاسو من رسم قبضة الكف تخلى عن فكرة الإنظام ، وبدأ أصبحت الصورة بمثابة مبعضة يأس من جانب الذين ذاقوا وبال هذه الغارة الوحشية المدمرة . وأصبح هذا العمل الفنى مرثلة لهذا الحادث .



ولقد سار باقي المشتغلين بمختلف أنواع الفنون من تحت وتصوير وحصارة على درب الأدياء . في الرجوع إلى الجلود الفنية الأوروبية . ينشرون عنها يدرسوها ويحلونها ويفتونها . وكان من أبرز هؤلاء في فن المصارى هو المصاري و فنولا ، الذي قام بدراسة العناصر المصارية اليونانية والرومانية من أحصنة وأقواس وكواش وحلالي . ووضع لها الأسس الهندسية اللازمة للمحافظة على تشكيلاتها المعمارية عند استخدامها في العمارة الجديدة .

## العمارة الداخلية الديكور في عصر النهضة الأوروبية

صلاح كامل

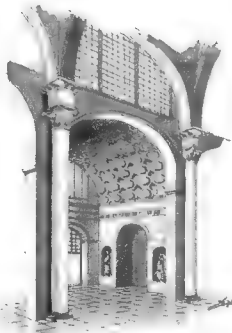
وقد كانت هذه الدراسات الكلاسيكية هي المؤثر الأهم في تجديد ملاعب الفن في ذلك العصر . ولذلك سمى بعصر الإحياء الأوربي إذ أنه في حقيقة الأمر كان إحياء للفنون الكلاسيكية اليونانية والرومانية . الفن كانت قد أجلت لمدة خمسة عشر قرناً . وإذا كان لنا في الوطن العربي أن نستفيد من طراز عصر الإحياء الأوربي . ففي اعتقادي أنه أهم ما يمكن أن نستفيد منه هو الأسلوب الذي تم به ظهور هذا الطراز ، حيث تم الرجوع إلى الجلود الحضارية الأوروبية . وحتى يكون لنا عينة فنية معمارية ذاتية مميزة عن الإنسان العربي الحديث . لابد لنا - في اعتقادي - من البحث عن جلود فنوننا العربية الإسلامية . لتحللها ونقتنها ونضع لها المقاييس والأمجاد الفنية التي يجب علينا الإلتزام بها حتى نكون لنا فنا عربياً إسلامياً حديثاً .

وفي الحقيقة فإن فنون عصر الإحياء الأوربي لم تكف بظن تراثها القديم لحسب . بل أما استنادات أيضاً بكل ما لا يلقي شخصيتها الذاتية من فنون كانت موجودة ومزدهرة في أية بقعة من عالم ذلك الوقت . فقد استلذت من الفن المصري الإسلامي الذي كان موجوداً في الأندلس بزخارفه الهندسية التجريدية . كما استلذت منه من طريق التبادل التجاري بين البندقية وبين دول شرق البحر الأبيض المتوسط ، فاستخدما الأقمشة الحريرية المشققة ، وأنواع السجاد الشرقي الفاتحة والشمولات المعدنية والحرفية المغربية المتقدمة . أيضاً كان للخط العربي - والتكوير منه على وجه الخصوص - تأثير واضح على الكتابة الأوروبية ذات الحروف اللاتينية .

ليس هذا لحسب بل لقد استلذوا أيضاً من فنون الشرق الأقصى التي تم الاتصال بها ، فعرفوا لأول مرة في أوروبا دهاناته والأكويه ، ود اللاكز ، وما يميز به من رسوم ونقوش .

ورغم كل هذا فإن هذه الاستفادة أو الاستعارة - لم تؤثر على فنون عصر الإحياء الأوربي بالدرجة التي تبطلها عن أوريبيتها .

وهذا ما تدعو إليه في فنوننا العربية الحديثة ، فإنه يجوز لنا - بل يجب علينا أن نستفيد من كل الفنون العالمية القديمة والحديثة . لأنها في الحقيقة تراث إنسان



● عمارة من العصر الروماني ●

إذاً كنا ندهو بإصرار إلى دراسة وتحليل وتقنين الطراز العربي الإسلامي ، حتى يمكن لنا التوصل إلى صمارة داخلية ليونتنا الحديثة - تابعة من حضارتنا وتاريخنا وتقاليدنا - فإننا أيضاً ندهو إلى عدم إهمال دراسة التراث العالمي ، فهو تجارب إنسانية يمكن لنا أن نأخذ منه ما يمكن أن يساعدنا في الوصول إلى ما نبتغي الوصول إليه .

ولا شك أن من أهم الحضارات العالمية التي كان لها أكبر الأثر في تشكيل الحياة الإنسانية لأجيال طويلة - هي الحضارة الأوروبية ، التي بدأت مع مولد الحضارة اليونانية - تلك الحضارة التي مازالت آثارها الثقافية والسياسية والاجتماعية تنعكس على العالم حتى يومنا هذا .

ولما ظهرت المسيحية وانتشرت في أوروبا ، تأكدت سلطة الكنيسة ففرضت قيودها على الفكر الأوربي عما أفرز الطرز ذات الصبغة الروحية وحتى جاء عصر النهضة حين ظهرت موجة من المقلات الرافضة لتحت الكنيسة .

وكما يحدث عادة عند كل تغير حضاري كان الأدب هو الشياق إلى رفض القديم والبحث في الجديد . فقد قام الأدباء في بداية عصر النهضة باكتشاف أسلوب الحياة القديمة في اليونان وفي أوروبا . ودرسوا مقوماتها الإنسانية والثقافية والفلسفية . ولماوا بتحليل ذلك وقدموه إلى الناس مزيجين لهم إياه ، داعين إلى الإقتداء به ، مما ساعد على نهجهم القيم الكلاسيكية وسهل عملية الإبداع العظمي المنحدر من أي قيود .





ثم جاء دور المعماري «مانسارت» MANSART الذي أضاف إلى القصر أهم وأشهر صالاته وهي الصالة المرفوعة بصالة المراقبة إلى السطح عشرة أمراء الموجهة على أحد الجدران والتي يقابل كل منها على الجدار المقابل شباك يطل على المدينة .

ومن أهم الفنانين التطبيقيين الذين اشتركوا في هذا العمل الضخم «اندرية شارل بول» ANDRE CHARLES BOULLE - وهو من أعظم مصممي الأثاث الذين عرفوا في التاريخ حتى إنه توجد في فرنسا حتى الآن مدونة تحمل اسمه لتعليم فنون الأثاث . وقد عتد الملك مسؤولاً عن صناعة الأثاث عام ١٦٧٢ فأبدع في تصحيح وتنفيذ الأثاث اللازم لهذا العصر .

وقد استطاع هؤلاء الفنانون بعفويتهم وبنشاطهم من الملك التمسح أن يقدموا إلى فرنسا قصراً رائعاً لم تشاهد أوروبا مثيلاً له هو قصر «فرساي» الذي أصبح يقيم رموزاً عظيمة فرنسا في ذلك الوقت . كما أصبح النموذج الواضح لطراز لويس الرابع عشر الذي يمثل بدوره قمة حركة الباروك في فن العمارة الداخلية .

وقد عكست القوة العسكرية لفرنسا طابعاً خاصاً على العمارة الداخلية - حيث برزت الخطوط واستطاعت كما عكست القدرة المالية لمظهر البذخ والرفاهية . وقد تطلب اتساع الصالات أن توجد بالقصور ، استخدام الأثاث الضخم الحجم وفالياً ما كان يطل على السطح .

ولعل المرء يتساءل بعد هذا عن إمكانية الإضافة من هذه الطرز في بيوتنا الحديثة . ويجوز هذا التساؤل إلى طرح حقيقة القيمة لهذا الطرز . وهذا الحقيقة التي تمكن في إحساننا وتقديراتنا واحترامنا للجمهور البشري الذي يملك في إخراجها إلى غير الوجود على هذه الصورة .

ونحن الآن نجد أن الكثير من المصانع الآلية . قد أخرجت لنا عناصر فنية مختلفة من هذه الطرز بأسلوب التنفيذ الآلي - المؤدى إلى الإتجاه الكمي MASS PRODUCTION . ولا شك أن هذه العناصر المشابهة آلياً قد خلعت من الحس الإنساني . ونقف على أي قيمة فنية . التي نتجها وتحتزمها في العمل اليدوي . ولذلك فإنها في الحقيقة تفقد القيمة الفنية التي يجلبها في العمل اليدوي وما يجري عليه من لذة إنسانية .

هذا بالإضافة إلى أن هذه الأشكال والعناصر وعلى الأخص التي تنتمي إلى عصر الباروك أو لويس الرابع عشر . ذات أحجام كبيرة كما أسلفنا في المثال لا تصلح أساساً للاستعمال في الغرف الصغيرة والتي أصبحت من علامات البناء الحديث . كما وأن هذه الطرز بصفة عامة رغم تفديراتها واتجاهاتها . إلا أنها لا يمكن أن تشكل جزءاً أساسياً في حياتنا . نظراً لكسوها قد نمت كما أسلفنا من ظروف اجتماعية وفلسفية بعيدة كل البعد عن ظروفنا نحن في الوطن العربي .

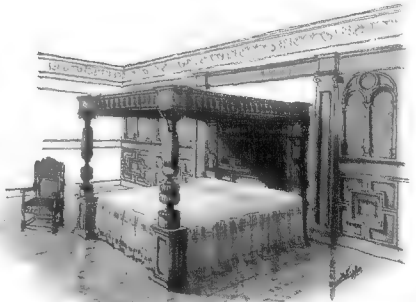
وقد اتسمت هذه الحركة بالبالونات وكثرة الزخرف . والشجاعة في طرق مواضع لم تكن تطرق من قبل - ولكنها في حقيقتها امتداد طبيعي لفنون عصر الإحياء الأولى . وقد بدأت تتأكد ملامح هذه الحركة في إيطاليا وسرعان ما انتشرت في باقي أنحاء أوروبا ، خصوصاً في فرنسا ، حيث ساعدت ظفر ونفها الاقتصادية المتخمة على تكريس هذه الحركة التي بلغت ذروتها في عصر الملك لويس الرابع عشر ١٦٣٨ - ١٧١٥ .

وقد حكم الملك لويس الرابع عشر فرنسا فترة سبعين عاماً تميزت بالقوة العسكرية والمالية ، قسماً للملك «الملك الشمس» تسييراً عن عظيمة وعظيمة فرنسا . وقد فكر الملك في الاستفادة من استراحة للصيد كان يملكها والده . فكلف في البداية للمعماري «لويس لوتو» - LOUIS-LE-VAU بإضافة بعض الأجنحة إلى الاستراحة القائمة . ولكن سرعان ما أوجد «كولبير» COLBERT وزير الخزانة المال اللازم لإتمام عمل ضخم فأوكس إلى «شارل لوبرون» CHARLES LE BRUN - الفنان المصور والمصمم الداخلي مهمة زخرفة البناء . فجمع هذا بدوره مجموعة من الفنانين والمصممين المنازرين قاموا بزخرفة البناء على أحسن وأعظم ما عرف حتى ذلك الوقت .

ملك لجميع الناس . ولكن يجب أن تظل فنونا حركم كل ذلك فنوناً عربية حديثة .

أما من العمارة الداخلية في عصر الإحياء الأولى . فلنا نلاحظ بصفة عامة أن فن «الديكور» بمنهونه المعاصر - كعملية تنسيق وتزيين للبيئة من الداخل . دون ارتباط عضوي بالشكل المعماري - كما كان متبعاً في الطرز السابقة لهذا العصر - قد بدأ في الظهور في عصر النهضة . فبينما نجد أن العناصر المعمارية كالأعمدة والقوسود ، قد تم استخدامها في الطراز اليوناني والروماني كنصائر إنشائية معمارية ، لا يمكن للبيئة أن يقوم بدورها . نجد أنه في عصر الإحياء ، قد استمرت هذه العناصر لتستخدم داخل المبنى في كثير من الأحيان كنصائر تزيين وزخرفية . . وهذا في اعتقادي هي أن سلبيات طراز عصر الإحياء . . والتي يجب علينا ألا نقيم فيه إذا ما حاولنا إحياء طرازنا العربي الإسلامي في العمارة الداخلية . . فيجب أن نبتعد عن استخدام - عناصر معمارية إنشائية لها صوغات خاصة في إقامة البناء العربي الإسلامي - كنصائر زخرفية تزيينية داخل عمارتنا الحديثة .

وما أن قارب القرن السادس عشر على مجيئه إلا وظهرت في أوروبا حركة «الباروك» والفنية التي شملت جميع أنواع الفنون من موسيقى وأدب وفنون تشكيلية عمارة .



● ركن للنوم من عصر الإحياء الأولى ●

# سيرة الشيخ نور الدين



يروىها احمد شمس الدين  
يرسمها محمود الهندى



## الحلقة الثانية عشر

استمع صليب للشيخ بصمت الخرب للتجبة وقلت في أنه كلمة الشيخ و إذا ما افشيت و سرحت ذهني في تزيها شعر بألم شديد من فكرة فقدنا . لم يطل في سرحانه حتى طرق الباب طرقتا عينا . . . استعاد الشيخ بالله من الشيطان الرجيم .

— يا رب . . .  
— قام صليب ليتبع الباب . . . نظر الشيخ فإذا به أمام ربا يغطيه السواد وهي تصرخ والدعوى تتساقط من بينها  
— الحقا ياسيدنا الشيخ . . . الحقا . . . الحارب حيلا بيتا قلم صليب وخرج معه محمود ليوصله إلى بيته .

\*\*\*

جلست ربا تحكي للشيخ والدعوى في حينها قصة ابنتها الصغيرة عزيزة وكيف أن والدها وأخوها ثرروا قبلها مع الفجر . فقد حلت الفتاة وبين الأب ذلك . وهو الآن يحاول أن يعرف الفاعل . ولى تبه وتبه إخوتها أن يقتلوهما في القبر .

اهتز الشيخ وأخذ يستمع بالله وبدعوه الستر على الولايا والمسلمين والناس أجمعين .

— والبت قلت اسم الرجال  
— لا . . . وأنا خائفة بتي فوت وجوزي وولايا يدوروا السجن .  
— وانت عارلة الشخص .  
— عارفا يونس ود مصلي صاحب المظلم .

كانت مزرة أصغر من يونس بستين . معلوم والله بجوار بيتها . لم تكن تخشى عه تكونت بيتها حلاقة . لم يكن أحد يعلم أن تصل إلى هذا الحد . لم تصور أحد أن يقوم يونس بهذا الفعل حتى أهلها . فهو مثل أبهم ولكن الفعل حدث فليطمان مليون عين . و مليون مدخل يدخل به على البشر .  
أخذ الشيخ في لبس قفطاه وهو يقول لربا .

— وحي انت يا ربا واقعدى ساكنه خد حاجي .  
— روح يا شيخ نور الدين الله يحفظك ويغفر ذللك ويتأكد ويزيدك من تميمه دنيا وأخرة من غيرك تأمته في الدنيا هي . . . روح إلى يزيدك من نوره .  
خرجت ربا وخرج الشيخ وراحمه . فوجد محمود مع صليب يقفان بجوار عمود الدور في أول الشارع . نأى الشيخ ابته :

— محمود روح بسرعة هات في عربية .  
— اقرب محمود من والده وقال وهو في خشية عليه .  
— الدنيا ليل يا با . . . ممكن تنتظر للصبح  
— صحح ابته يا بى . . . روح هات عربية وانت ساكت .

عاد محمود سريعا بالعربة وكبها الشيخ وهو يقول للعربي بيت مصلي . أوقف الشيخ العربي بعيدا من منزل مصلي . وسار مقدمه داخل الحارة الضيقة . والحة روث الهام المخلط بقائه الشير تزكم الأتوف . ولكن أنف الشيخ قرت ألا تسم شيئا . كان أهل الحارة قد فرشوا للثوم في طرقاتها . اوقع صوت الشيخ يا مصلي . . يا مصلي . . ودت زوجته وهي لا تستطيع أن تبين القادم ولا يساعدوا عشي عينها الدائم والظلام على الرؤية .

— مين  
— نور الدين  
— نور الدين مين  
— الشيخ نور الدين . . . نأى مصلي . .

دخلت المرأة حاصلة المني بالطين .  
خرج مصلي . وهو يزعق — مين .  
بعد أن تب ونف خرج متاثلا فوجد نفسه أمام الشيخ .  
— مين الشيخ نور الدين . . زارتنا البركة اتفضل .  
— هات أبتك يونس وتعال معاى عاوزك في البيت . . أنا مستيك في العربية

بر .  
لم يتكلم الشيخ بكلمة واحدة إلى مصلي وابته في العربة وهو يستغرب من زيارته له ويجادل أن يضمن سبب استدعاء الشيخ لها . فخرت كلمته معبرة عن قلقه .

— الحكاية . . . لازم كبيرة يا سيدنا الشيخ .  
لم يرد عليه الشيخ وعندما وصل إلى منزله طلب من العربي أن يرحل ودخل المنزل مع مصلي الذي كان يصرخ دون أن يخرج من حد الأب .

— أبه فيه يا شيخ نور الدين .  
— فيه جريمة متولى حياقت بته القبر .  
— يضلها ليه . . . واحنا مالنا .  
نظر الشيخ إلى ابن مصلي الصامت . . وكس الشيخ عليه القصة التي رويها المرأة له . فعاد إلى صراحه .

— ده مش ممكن . . . مش ممكن أبى يعمل كده .  
ظن مصلي أن امرأة متولى تريد أن ترفع ابته على الزواج من ابنتها وأبهم يزجون بالشيخ في الموضوع حتى يزعمه على ذلك . وهو لا يوافق على أن يزوج ابته من ابته متولى فهو يراه تصابا يرى زوجته ربا تصابة ؟ . تدخل على الحرم في البيوت ليتبع هم الملابس المستوردة وتسرق ما شاء لها أن تسرق . ومتولى يخرج ليحب المأكولات في الطائرات وهي على شط المسافرين وصبياته يسرقونها وينفرون من الطائر وهو في أقصى سرحه .

— ده مش ممكن يا شيخ نور الدين . . . دول ناس بطالين وأنا لا يمكن أزوج أبى لبيتهم . يروحوا يدوروا على حد غيرنا .  
نظر الشيخ إليه في صرامة .  
— مصلي هدى . . . البت احتفلت وانت عارف لو حصل ده أنا حعمل ليك ليه . وبتد متقول عليهم ناس بطالين . . اسأل أبتك نظر نور الدين ليونس وصرخ فيه : يا ولد . . ده صحيح .

أشد الولد عيش في البكاء فهو لم يكن يتصور أن يصل الأمر بأن تغفل مزرة الجمعية لقد أصهه . . . طلب من والده أن يزوجه له فرفض بحجة أن أهلها حلب أصلهم سراق حير . عبر ابته . وهناك بالقرب من البيت ولكن الحب حلب عليه فلم يستطع أن يتبع من لقائهما .

دخل عليها ذات يوم . . فوجدما وحيدة . فار جسده وجسدها . اغتم الشيطان الفرصة . اقتحم الصدور والأصايد .  
استمر الولد هذا الحب الجسدي . عزيزة جميلة وطرية وناعمة . . لم يتوقف حلت عزيزة وحرف الولد . فكلم والده في أمر زواجها . . بره القلب بقسوة فهو



## رواية

« عملها المكذب » حدث متوفى نفسه بذلك . وضع رأسهم في الوحل وأرسمهم ابن مصيلحي على أن يزوجه البنت إنه يستحق اللقل للزواج في ابنة . كلامها مصيلحي . لم يتركه الشيخ لأكثره .  
- عيئل . الفجر قريب . اليوم ده طويل . وأنا عاوز أنام شوية .  
- متفعلها الصبح يا شيخنا .  
- صبح في عنيك قليل أجب . انت متصور أن قتل البنت أو الوالد محرم عارك . دي فيها شقشق يا متوفى . ومقشش حاجة تريحك غير زواجهم . دول عيال . بلا بيتا .

رفعت الأم صوحيا بالدعاء للشيخ .  
- ربنا يتبرأ عليك وعلى ولائك . يا ربيع الغلاية .  
لا يدرى متوفى كيف عرف الشيخ كابتة أبنته ولكن الشيخ لا تخفى عليه غافية . انه يعرف كل شيء في المدينة .  
وضع متوفى طاقته الأسبوطى على رأسه وحل شومة بيده ومشى مع الشيخ في صمت تبعها ربا وابنتها عزيزة .

دخل الشيخ الحجره وتبعه متوفى إلى السلم على مصيلحي سلاما فالتوا دون أن يمد اليه وإلى أبنته يد اثم جلس على الكتبة المواجهة لمتوفى بينما جلس الشيخ على كرسى أمام مكتبه وأخرج دفتر العقود . في هذه اللحظة دخلت ربا وعزيزة وجلستا في الصلاة .

رفع الشيخ صوته  
- يا عزيزة تملأ .  
دخلت الفتاة الحجره . وقبل أن ينظر إليها محمود بيت فلد رأى وجه والده يتغير فلما وهو عرف حبيبه إلى وجهها . حبيبه تسع فوق اتساعها تتمركز في وجه الفتاة مشدودة إليها شدا . ارتعشت عيونته . محمود يرى ارتعاشه يده . جسده كله يرتعش .

وقب الشيخ كمن يريد أن يستقبل قائدا عزيزا ائترق عنه مته ملة .  
- مين . . عطيات  
ردت الفتاة :  
جلس الشيخ على كرسية ولد أدار وجهه . وظهر أنه يحاول يجهد أن يعود إلى توارته . فتح الدفتر وقال دون أن يرفع وجهه إلى عينيها .  
- أهلا عزيزة .

تمتم بصوت مسموع أعوذ بها من الشيطان الرجيم .  
ثم رفع نظره إلى أبنته محمود الذي كانت عيناه تترسان فيه .  
يا محمود نادى صديق . عشان يشهد العقد  
ثم وجه كلامه إلى متوفى ومصيلحي .

- وانت يا متوفى حكوكنا وكل بيت وانت يا مصيلحي وكيل ابنك ومحمود وصديق حيكونوا شهود العقد .  
وانت يا بنتي أريد يا بيجي صديق تقولى وكلت عني والدى متوفى في عقد زواجى . وانت يا يونس حتقول وكلت عني والدى مصيلحي في عقد زواجى . مشهور

رد يونس وعزيزة معا .  
- مشهور يا سيدنا الشيخ  
خرج محمود ليأتى صديق . وهو يعلم أنه سوف يلقى فليس في الشارع أحد مستنطق سوى محمود وأبيه . حاول أن ينادى صديق ولكن الكلمة لم تخرج من فمه فإن علقه مع الشيخ نور الدين . ما الذى حدث له . . أى رأى تخفيه . عطيات . - عزيزة . - هل هي زلة لسان ؟ لا يمكن عطيات عزيزة لسان واحد . لا . . وجه الشيخ صوته والطريقة التي ارتعش بها جسده كله . لا تجعل من عطيات غير شخص آخر ليس زلة لسان انها شيء عريق قوى دفين سكن

يرفض أن يزوج ابنته من ابنة الحلبي . أخذت الولد الأكثر . ضاقت بنفسه إنه لا يستطيع أن يتزوجها بغيره فهو لا يعمل عملا مستقلا عن والده . كلمته البنت في الزواج والحرب من البلد . وهو لا يدرى كيف ؟ فليس منه تقود فكر أن يسرق والده ولكنه لا يجد فرصة لذلك . صرخ مصيلحي - ياواد اتكلم .

رفع الولد صوته من بين تخفيه - أبوه  
أسك مصيلحي يونس حله بين يديه ونمعه ورمه على الأرض وأخذ يضربه بشوة

- فضحتنا يا بن الكلب . يا واطى . يا جاون . يا حوول يا وسخ . طلب الشيخ من مصيلحي أن يرفع يده عن ابنته . أسكته من ذراعه . أحس مصيلحي بالألم لم يكن يعرف أن هذا الشيخ يحوى هذه القوة . جلس على الكتبة . وقال بصوت هادئ مهزوم .

- اعمل ألى ترضاه يا يا الشيخ . . نظر إلى ابنته يا وادى عصلة تملها . انت الى عاوز القتل .  
غاب بعد ذلك في الصمت . . إنه يعرف الأصول . . لم يكن يريد لابنته أن يتزوج من بنت الحلبي . . ولكنه هزم قلبه عليه تفكيره صوت الشيخ يتنادى أبته . محمود . . تعال . .

أراد الشيخ أن يخبر محمود ليقى معها حتى ينتج الأب عن ضرب ابنته . ثم توجه الشيخ إلى بيت متوفى وحين خرج من الشارع ووصل إلى ميدان الحوضه كان الميادان خاليا . ورفاهة ظهرت هرية وقلت بجموار الشيخ . كانت تحمل أحد المرحسين وبمعه جماعة من أنصاره قادمين من الريف ليوم الانتخابات بعد غد . والمرحسون لا يتأمنون هذه الأيام . قبل المرحش يد الشيخ .  
- ادهصلنا يا يا الشيخ . الواحد عاوز يئتمن البلد . ما هو زى ما انت عارف البلد الأيام يد مفهالشي حد يئتمنها .

لم يسأل المرحش نفسه أين سيذهب الشيخ ؟ ولم يعطه الشيخ اهتماما كبيرا فقد كان متمجلا الوصول إلى بيت متوفى .

الليل طويل على متوفى . فهو لم يتم . . يعرف أنه سيقتل ابنته في الصباح ستعمل جرحا لتتلا بها من ماء النهر وسيلقى بها هناك . إنه يريد أن يعرف منها للجرح الذى لوث شره .  
الشرف هو الشيء الوحيد الذى يحرص عليه متوفى . والشرف عنده ليس الا المرض . لقد سرق . . وبعب هذه شظاره . . ولكنه لم يندس عرضا لأحد . . ضاقت نفسه . صرخ .  
- يا رب ليه ده ؟

سمع صوت الشيخ نور الدين هب واقفا . لا يعرف لماذا يخبر الشيخ في هذا الوقت من الليل ؟ هل عرف بالفضيحة قال نفسه وفضيحتك ببلاجل يا متوفى .

- اتفضل يا شيخ نور الدين .  
لم يكن يتصور أن يدخل الشيخ حاصله . ولكنه دخل وأخذ يلف نظراته في الحاصل سأل الشيخ - مين عزيزة ؟  
كانت عزيزة في حجره صغيرة في الحاصل قد أحكم أيوها وألحقتها قودنها . رد متوفى - تانيه .

- فلك البنت يا متوفى .  
- يا شيخ نور الدين .  
- فلك البنت يا متوفى . . البنت متعذش يوم فرحها .  
- بتقول إيه يا شيخنا ؟

- يقول فلك البنت وابسها وتعالى معايا . .  
أنا حكتبك كتابا الهارده . . ملوكت .  
- مش اعرف على مين .  
- يونس ود مصيلحي



لم يتوقع الموعود من عينيها حين قام مصليحي ويونس ومثنوي يستمعون للخروج :

طلب الشيخ من مثنوي أن يبقى وقال لمحمود :  
— روح نائم لك شوية .

خرج مصليحي وابنه ومهما ربا وابنتها عزيزة . ولم يذهب محمود إلى الحوش لئلا يطلع والطل وأما خرج معها لوصولها إلى آخر الشارع لم يتمكن من رؤية عزيزة ففى تسيير خلفهم . وبين وصل إلى آخر الشارع أحس محمود أن عليه أن يعود فقد خجل من نفسه . سلم عليهم وأخذ يتابع عزيزة وهي تبتعد وتبتعد من نظره لتختفى في الظلام .

عاد محمود إلى منزله . سمع صوت والده يستدعي مثنوي . دخل الحوش . وجد والدة نائمة ، استيقظت على صوت خطواته . لو لم تستيقظ لأيقظها فهو يريد أن يتكلم معها عن عطيات . عن عزيزة . عن الجنية الذهب . وجد أنه لا تعرف شيئاً ، لا عن عزيزة ولا عن عطيات ولا عن الجنية الذهب .  
سمع صوت الباب يفتح ثم يفتح . أنه مثنوي خارج ولا بد أن الشيخ سيام بعد هذا اليوم الطويل .

لم يتم الشيخ بعد خروج مثنوي فقد استلقى على الكتبة ، ثم رفع رأسه وأخذ يتصمت

— يارب هذا غنى وتفنت ابني . . .

— يارب الجريحى ؟ هذا لك وشكره لحسن ظنك بى . . . ولكنى يا أباي لا أجدل تجربة أخرى . . . أكمل طرقى يا فخرى حتى ألكاك . . . ولا تنفنى يا أبى عن حيك . . .

هذا صعب . . .

توقف شدة الأذى . . . عقله يمدد يدياً إلى صفوات طويلة ، لا يرى به أن يفقد . . . يتم . . . استغفر الله . . . استغفر الله ، ثم قام ليضل .

استغرق في صلته زماناً ، ثم سلم وهاد إلى الكتبة فاسترخى يحاول أن ينأى قليلاً قبل أن يستيقظ لصلاة الفجر ، ولكن الصور القديمة استعادتها فوراً ، فحزرت في ذاكرته حية لم يضيح بها الزمن شيئاً .

أه تذكر عندما رأها لأول مرة . . . كان ذلك في هادى الحاشى في القاهرة لقد انتقل إلى بيت جديد في حي الحسين . ذهب أول الشهر إلى منزل الحاج عبد الرحيم العطار صاحب البيت فى شركة الليل ليدفع له الإيجار ، طرق باباً ففتح له الباب فحده وعندما ما وقع بصره عليها أنصرفت حينها هى ، هى ، بلصمها وبمها صاحبة الصورة التى كانت تصلى معه فى البرية دوى يحمل طفلها الوليد بين ذراعيها . لقد رأها هناك أكثر من مرة . برمجها مرة وثيقة . . . ثم ما سبحان الله . . . هى . . . هى . . . حيوانة الواسعة المكسطة بالكل إلى ذات الرمش الطويلة عليها حاجب دقيق ليس له شعرة زائلة وقد تحرك مع العين . أنفها الدقيق يشكل مع شفتيها الورديتين تناسلاً منحت الطبيعة هذا الوجه ، وعمازة في ذاتها تجعله لربداً في جماله . ألقى بنظرة إلى الأرض فقد بدلتها النظرة المتشعبة المقدسة . يا الله . . . ألقى بنظرة إلى الأرض فقد بدلتها النظرة المتشعبة المتطرفة إلى وجه مألوف مائل منها ذاتاً ويريد أن تسبح من ذهناً لتتأكد من حقيقة وجوده . لم يفرح أن عينه قد استطاعت أن تتحكم في قلب الفتاة .

سألت دور الدين عن الحاج عبد الرحيم العطار فرت عطيات بصوت حنون .  
— أنا عطيات بنته .

— إذا سمحت أبى الفلوس فيه .

سلمها الألاجر دون أن يرفع عينيه إلى وجهها . وبين خرج من المنزل أطلق ساليه للريح حتى وصل إلى منزله وقد ابتدل عرقاً . أرمى على فراشه صارخاً : « يارب ،

لم يكن يعرف الطبيعة . . . لقد ظلمت حته عطيات . . . صاحبة في الصلاة في البرية . . .

داخل الشيخ . . . هل هي فلتون من ؟ لم يمكن أن يكون لهذا الرجل العملاق . . . لا يكمل بقية السؤال . . . طرده من ذهنه . . . امرأة . . . حب . . . أوقف تفكيره . . .

نادى صديق الجيرة . . . لم يدخل معه توقف في الصلاة لينظر إلى عزيزة فإنه لم يكن قد وجد به إليها نظره فقد شغله الشيخ عنها .

التفت نظرها ببغضها ما خرجت من طرفها لتزول على الكتبة التى تجلس عليها وعندما وقع بصره على وجهها تسم . . . حين صبحه كانت تخرج منه . تكتسها على الرض من . . . حد أنه أن لم يخرج صوته لسمعهم والده . . . يا الله لك همى جميلة عزيزة عيوبها الواسعة ذات الرمش الطويلة وكانها رسم عليها حاجب دقيق ليس فيه شعرة زائلة وقد تحرك مع العين . . . أنه يعلم أن هذه الفتاة ضربت ضرباً مبرحاً هذا لئلا . ومع هذا فلا يبدو من عينا غير الكسل الرباني أنفها الدقيق يشكل مع شفتيها الورديتين تناسلاً منحت الطبيعة هذا الوجه عمازة صبيحة في ذاتها . تجعل هذا الوجه فريداً في جماله من زين جميع الوجوه التى رآها طيلة حياته . . . تحركت عيناه لتتفرق بقية جسدها . . .

سمع صوت والده :

— محمود . . . تعال .

دخل محمود فنادى الشيخ عزير طلب إليها أن ترفع صوبها لتوكل والدها في عقد زواجها . . . صوبها يخرج من الصلاة ذاتاً يريه . الشيخ نور الدين يجرى شميرة الزواج . . . محمود لا يسمع منها كلمة . . . يفكر في عزيزة . . . كان هذا الجمال سيئاً اليوم . . . مصليحي يرفض زواج عزيزة من ابنة . . . يا الله أى تناقض في هذا العالم إنهم يقتلون الجمال . . . يعيشون به . . . أولاً يفهمونه .

ولقد فجأة وخرج لينظر إلى عزيزة تذكر أخيه شائعة في المدينة عن عزيزة ويونس فحينها فهاض عزيزة يونس من جملة ترى على نصف الأختية عزيزة بنت مثنوي ولكن الأختية القدم من ميلها وبيلها . . . ترى هل كانت الأختية قبل حلها بجمال قديم . . . وهو الآن يراه مالا أمامه . . . خجل من نفسه ووقفته فعاد إلى الجيرة ليجد والده قد انتفى من كتابة العقد وأخذ يوجه كلامه لثوى .

— بتك يا مثنوي جهزها . . . بكرة الحنف وبمده الدخلة . . . وأنت يا مصليحي بكرة تدور لولك هل حاصل وتأسسه وتعمل للولك عريية يبيع فيها فولاً وطعمية ، ثم وجه الشيخ نظره إلى يونس .

— بديك يا يونس . أبى الفرش في حنة الحوش . . . فى حنة كويسة . . . وراضى مرااكت وإذا نقصك شيء . . . تمل .

توقف الشيخ لحظة . . . ظهر وأضما أنه يفكر . عاد السلام إلى وجهه . أيسم لم مد يده إلى دولاب مكتبه ففتح ، وأخرج حافظه قديمة لم يرها محمود من قبل . قلب الشيخ في جيب حافظه ، ثم رفع صوته بختان .

— عزيزة . . . يا عزيزة . . . تعال .

أبوء يا يا الشيخ . . . نظر إليها الشيخ وأبسمته قضى وجهه وقد أخرج جنيتها ذهياً من الحافظة . نظر محمود إلى أبيه أنه لم ير هذه الحافظة قط من قبل ، ولا يعرف أن والده يملك نقوداً ذهبية ولم يسمع بذلك من والدته أو أبى واحد من أخوته . يقدم الشيخ الجنية الذهب إلى عزيزة ويحون الموجودين جميعاً تنظر إليه .

— على يا عزيزة الجنية ده نقطة زواجك .  
— ده كثير يا يا الشيخ . أنت عملت كثير لى ابهرده ربنا يجرعنا منك .

أصكت عزيزة يد الشيخ وأخذت تنال عليها قليلاً . سحب الشيخ يده .  
— استغفر الله يا عزيزة . . . استغفر الله .

كانت الدموع تتساقط من عينيها وترى على هذا الرجل الكبير الذى تحلف المدينة بحياته يفت بجوارها ويمسحها كل هذا اللطف .

— هدى يا عزيزة . أنت حشوشى ذلوتك وحششلى بالك من يونس . . . متشبهش ابدأ . . . روحى يا بنتى . . . كيرمك ويحفظك ويحفظ زويك .  
روحى يا بنتى مع السلامة .

## حتى لاننسى

### توفيق حنا

يوم ٦ أغسطس في هيروشيا :  
يقول الشاعر الميروشمي الراحل سانتكيتش توجي  
في أغنية أنفها عن كاتر هيروشيا :

أعد لي أي .. أعد لي أمي  
أعد لي جدتي .. أعد لي جدي  
أعد لنا أبنانا .. أعد لنا بنتانا  
أعد لي نفسي  
أعد لي إنسانيتي  
أعد كل منا إلى الآخر  
حتى تستمر الحياة  
أعد لنا السلام ..  
السلام الذي لا يتهى

يورد أبناء وبنات هيروشيا هذه الأغنية في صباح يوم  
٦ أغسطس من كل عام .  
في فجر هذا اليوم يتجه الجميع إلى حديقة السلام .

### حديقة السلام

عندما تعلم الساعة الثامنة والربع يمضي الجميع  
رومهم في صلاة تستمر دقيقة واحدة .. وفي هذه  
الزوال السنين يسود صمت عميق رهيب .. صوته  
أقوى من صوت انفجار القنبلة ( التي القنبلة في  
الساعة الثامنة وست عشرة دقيقة ) .. ثم يتقدم عمدة  
المدينة ويلقي كلمة عن السلام عند التسبب التذكاري  
الذي أتته للشهداء .. وبعد ذلك يضع كبار المسؤولين  
والمشاركين في هذه الذكرى الزهور .. ثم تتلقت  
أسراب الحمام البيضاء في سماء هيروشيا معلنة إرادة  
الإنسان - كل إنسان - في الحرية والفرح والسلام  
وعندما يأتى المساء تتلقت الصواريخ النارية وتقام  
الاحتفالات في حديقة السلام .. وترتبط هذه  
الاحتفالات بالتقاليد والعادات البريضية ، التي تدفع  
الأحياء لقضاء يوم مع الموتي .. وهو ما يشبه الطلعة  
في تقاليدنا وعاداتنا الشعبية في المواسم والأعياد .

ويعمل الأطفال الفوائس الوردية اللونية ويطوفون بها  
في أنحاء المدينة - كما يحدث عندنا في ليالي شهر رمضان  
- وكل قاتوس مكتوب عليه اسم طفل من الأطفال  
الذين استشهدوا في ذلك الصباح - وأخيراً يأتى  
الأطفال أوتيسهم في نهر أوتا .. وهم يرددون الأغنية  
التي سجلتها حنا في بداية هذه الكلمة ..

وفي الليل يعود الجميع إلى منازلهم وينامون ..  
يحملون يده يسود فيه السلام العالم أجمع .

### متحف السلام

في هذا المتحف مجموعة كبيرة من الصخور والأحجار  
والمدافع والزجاج وغيرها من المواد والأدوات التي  
شوهتها القنبلة وصنعت منها أشكالاً وتشكيلات  
بشعة ..

قام بجميع هذه المواد من أنحاء المدينة المشتعلة عالم  
جيولوجي من أبناء هيروشيا ومن ضحايا القنبلة  
الذرية . وكأنه يكتب بهذه المواد منشورا ثوريا ضد  
الحرب - كل حرب .

وأعدت المؤلفة كتابا إلى تيشيرو وتوكي اللذين كرتا -  
حياهما لأطفال هيروشيا .. كما أرسلته إلى أطفال  
العالم .

\*\*\*

تقع هيروشيا في غرب اليابان ويغترفها نهر أوتا  
بفروحه السبعة .. وغرورها الجبال قليلة الارتفاع ..  
كانت هيروشيا مقر حصن من حصون الأباطرة  
يستر في جنود الإمبراطور .  
ولقد أعيدت هيروشيا إلى الحياة وأصبحت مدينة  
جديدة بنيت على الطراز للصناري الغربي .. وصعد  
سكانها مليون نسمة أغلبهم من الغرباء الذين يقومون  
بكل ألوان النشاط الاقتصادي والاجتماعي .. أما  
السكان الأصليون ويبلغ عددهم ١٥٠,٠٠٠ نسمة  
ويطلق عليهم اسم هياكشا - أي الذين عاشوا بعد  
الكارثة - وفي ذاكرتهم الجمعية والفرعية حشرت  
ذكريات ذلك الصباح البعيد .. الحزين .. ليوم ٦  
أغسطس ١٩٤٥ .



في هذا العام ( ١٩٨٥ ) يكون قد مر أربعون عاما  
على إلقاء القنبلة الذرية ومولد العصر الذري .. وفي  
هذا العام - أيضا - ذكرى مرور عشر سنوات على  
هزيمة أمريكا في فيتنام وانتهاء هذه الحرب غير الملمسة  
التي خسرت فيها أمريكا الآلاف من الجنود والبالغين من  
الدولارات ..

وفي هذا العام احتفلت الأمم المتحدة والعالم أجمع  
لرؤوس أربعين عاما على إنشائها ..

وفي العام القادم يكون قد مر مائة عام على إقامة غتال  
الحرية الذي أصيب أخيرا بالتسديد .. ومحاول الحكومة  
والأحزاب ترميمه وإصلاحه .. هذا التمثال الذي تحته  
التمثال الفرنسي فردريك أو جوست بارتولدي .. ويهله  
المناسبة قدم المخرج كين بورنز فيلما تسجيليا عن هذا  
التمثال ..

ولكن أهم وأخطر هذه الاحتفالات التذكارية - من  
وجهة نظري - هو الاحتفال بمولد العصر الذري والقضاء  
القنبلة على هيروشيا في صباح يوم من أيام صيف  
١٩٤٥ ٦ أغسطس .. وفي يوم ٩ أغسطس أنليت  
قنبلة على نجاك أكي ..

ولقد شاهدت كل التحقيقات التي قدمها التلفزيون  
الأمريكي .. ومظاهرات الشباب ضد الحرب وهم  
يحملون اللافتات مكتوب عليها و لن نسي ..  
وتابعت في الصحف والمجلات الأمريكية وبخاصة  
مجلى التايم والتيزويك والمجلات المحلية كل ما كتب  
عن هذه القنبلة الذرية .. ولكن يميذا عن هذه  
التحقيقات والتظاهرات والاحتفالات أريد أن أقوم  
بجولة في مدينة هيروشيا الآن . ولقد استضدت كثيرا  
في هذا الكتاب الذي ألقته الكاتبية بتي جان ليفون وقام  
الفنان الياباني آيكو هوسري بعمل لوحاته .. وكان هذه  
اللوحات صورة - ن جرتيكا يابانية - واقعية - وزعت  
على صفحات هذا الكتاب « العودة إلى هيروشيا » .

## اللغة والحياة المعاصرة

### الصَّحْفِي

### والتَّحْلِيلُ الْجَمَاعِيُّ

لغة التعليم مصطلح محدد الدلالة في علم اللغة الحديث . يدل على اللغة التي تستخدم وسيلة لتعليم المواد المختلفة . وعندما نجد في مدارسنا تعليم الجغرافيا والتاريخ باللغة العربية فهي في هذه الحالة لغة للتعليم . أما إذا علمتنا بعض المواد باللغة الانجليزية في الجاهلية في هذه الحالة لغة التعليم . ولكن ما الفرق ما يقدم رسماً باللغة العربية وهو في الوقت نفسه خليط من العربية الفصحى واللهجة المصرية . وكأننا نريد أن نضيف إلى مشكلاتنا اللغوية خطأً جليلاً جديداً . وقد عرف كثير من المعاصرين في الثالوثين والاقتصاد والجغرافيا والتاريخ في جامعاتنا بفضاحتهم وقدرتهم على المعاصرة بالعربية الفصحى على نحو كان مصدر سمعة للمستمعين لهم ، هذا المستوى للشعور هو ما تعره الجامعات في الدول الرافية ، حيث نجد الأستاذ الجامعي والمدرس حريصاً على الأمانة فيقول السليم قطعا وكاتباً ، ويوجه طلابه أن يكتبوا بحروفهم وتقاريرهم وأن يتقوا باللغة الفصحى المشتركة التي هي من الناحية راسخة لغة التعليم .

ولهذا كان حرص بعض الجامعات العربية على تنظيم دورات لغوية متخصصة لمن يعمل في التدريس باللغة العربية . وهذه الدورات تصف في علم اللغة التطبيقي بأنها مقررات لغوية لأغراض تخصصية . إنها مقررات على مستوى رفيع ، تهدف إلى التمكن من الأداء اللغوي الممتاز في مجال التخصص . ولهذا فهي مقررات يخلب عليها الطابع التطبيقي المباشر ، وتؤهل المدرسين من المعهدين والمدرسين المساعدين للأداء المتقرب باللغة العربية من حيث النطق والالقائه وترتيب الجملة وضبط الكلمة ، في الأداء وتعالجه ، وتوقع في الوقت نفسه طبيعة المصطلحات التخصصية من حيث الأبنية واشتقاقها وطبيعة لغة العلم في الأداء المباشر والدقيق ، وتدريبهم على الصياغة اللغوية . أما مقررات غير تقليدية ، لا تلقن القواعد أو تنسج النصوص القديمة ، ولكنها مقررات مبنية على التمكن من الأداء اللغوي الصحيح بالعربية الفصحى في مجالات التخصص .

ويبدو أن هذا النمط الجديد من التأهيل اللغوي أخذ في الانتشار ، ولن يمضي وقت طويل حتى نجد الأعداد اللغوية للأساتذة والمدرسين في مختلف المواد يتوازي مع الأعداد اللغوية للمسلمين والمطابقين . وهذه بداية جديدة واعدة بأهمية اللغة في الحياة المعاصرة .

د. محمود فهمي حجازي

الجسسى .. كانت أمهاتهم حبال بهم على بعد ميلين من القنيطرة .. وجدهم يعيشون في الأحياء الفقيرة من المدينة .. ويبلغ عمر الواحد منهم أربعة وعشرين عاماً بيتاً أحباطهم لا تزيد من حجم طفلي في العائشة .. أما عمرهم العقل فيتراوح ما بين عامين وأحد عشر عاماً .

نمك هذا الصفي بمساعدة الأهالي من إنشاء « نادي عيش الغراب » وهو الشكل الذي اتخذته القنيطرة عند تفجيرها ، وأشكال هؤلاء الأشخاص المشوهين تقرب من شكل نبات عيش الغراب ( وعيش الغراب مشروم - من الأكلات الأمريكية المفضلة ! ) جزيرة الأطفال :

أقام هذه الجزيرة مدرسو مثل للأطفال الذين بقوا أيامهم وأمهمهم بسبب هذه القنبلة .. وذلك في عام ١٩٤٦ ، وعندما وجد عدداً كبيراً من الأطفال مشوهين بلا ملوى .. محرومين من المكافأة والحنان والرعاية .. يعملون أعمالاً منمخطة في السوق السوداء وفي الدعارة ..

جميع هذا للدرس من أجناب المدينة ستين طفلة وطفلاً وأنشأ لهم « جزيرة الأطفال » .

كل أبناء وبنات الهيكاشا - الذين عاشوا بعد الكارثة - يذكرون دائماً صباح ٦ أغسطس ١٩٤٥ .. كان الأطفال في طريقهم إلى مدارسهم والرجال والنساء في طريقهم إلى أعمالهم .. وبنات البيوت في طريقهم إلى السوق لا يتابع ما يترنم يوم جديد .. عندما ظهرت في سبيل هيروشيا طائرة ب ٢٩ .. وعندما سقطت القنبلة في الثامنة وست عشرة دقيقة .. أحس الجميع جهل الحرارة المرشحة إلى حد لا يحتمل .. وشاهدوا نورا ساطعاً يمشي الأضواء .. ثم سمعوا هذا الانفجار للذوى الذى يصم الأذان .. وشاهدوا هذه السحب بالواقي للترتعة ترتفع في تلقائية وتشكل على هيئة نبات عيش الغراب .. وتهدمت بيوت المدينة وصارت أنقاضاً .. وأصبحت هيروشيا أثراً بعد عين .. أثراً يشعنا مشوهاً .

كل من يعيش في هذا العصر منذ الآن عليه أن يذكر دائماً هذه الكارثة .. هذه الانتاحية المدمرة للمصر الذى .. وذلك حتى يمس إنسان هذا العصر بإخطر الذى يتهدده .. وحتى لا تتكرر هذه الجريمة الإنسانية البشعة .

ولكن هاهى الأشجار والزهور تنمو وترتفع في مدينة هيروشيا الجنبية .. وكان الطبيعة تريد منا أن ننسى هذه الكارثة وننتبه إلى الحياة والبناء والسلام .. وهما هو كبرى إرثى الذى هدته القنبلة يعود من حديد على أثرها ..

وشمال الصفي والتراشقون في مجلة التام وكان يحاربون أن يجرد الضمير الأمريكى من هذا الشعور بالذنب : لماذا أسقطنا القنبلة ؟ !



### مستشفى القنبلة

يعاني أبناء وبنات هيروشيا الذين عاشوا بعد الكارثة - الهيكاشا - خوفاً فريداً غير هذا الخوف المعروف الذى يعتابه أبناء وبنات هذا العصر - وهو خوف الإصابات بمرض القنبلة الذى كان أحد النتائج البشعة للإشعاع الذرى . ويظهر هذا المرض في إحدى صور اللوكيميا والسرطان وضعف البصر .

ويؤكد أطباء أمريكا واليابان أن سرطان المعدة والربو وكلى صور الأنيميا .. وأمراض الكبد والدم .. كلها ناتجة من هذا الإشعاع الذرى للمصر . ويؤكدون - أيضاً - أن الاضطرابات التى تصيب القلب .. ومظاهر الشيخوخة المبكرة وهذا التخلف الجسسى والمفعل الذى يصيب الأطفال .. هذه كلها من نتائج القنبلة أيضاً .

ولهذا تكل طرق المدينة تؤدى إلى مستشفى السلام الذى تم بناؤه عام ١٩٥٨ ويالج فيه عيانات من كان يعيش في هيروشيا وقت انفجار القنبلة .. ومن جاء إلى المدينة وشرك في نقل المرق والجرحى .. ومن كانوا في بطون أمهاتهم عندما أسقط الإنسان هذه القنبلة على أحياء الإنسان .

### نادى عيش الغراب

في عام ١٩٦٩ ، جاء إلى هيروشيا أحد الصحفيين ليكتب تحقيقاً عن « هيروشيا للنسية » ، ووجد في أثناء تجواله ، أجناب المدينة سبعة عشر شخصاً مشوهي الخلفة . مصابين بالتخلف المنفل والضمور





# التيار الديني ظاهرة صحية

يسرى عبد الغنى

خامساً : هؤلاء السلفيون - كما تسميهم - في بعض الدورات الدينية أساتذة جامعات فاضل ، رواد أجيال وأجيال ، وهم قادة فكر ونظر وإن نبين أهل الفضل والعلم فذلك هو الجود الذي لا يليق بنا ، وما السبب أن يرشدونا ويوجهونا إلى التي هي أحسن ؟ ! !

سادساً : إن الانحياز إلى الله سبحانه وتعالى بالقلب الخالص النقي من كل شوائب ، هو الخير كله ، إذا عرفنا أن هناك عالماً قديراً يراقبني في سرى وعقلني سأحافظ على سلوكي ، وسأصلب الخير وأدعو للمعروف وأنبهي عن المنكر ، لأؤذي أصل على ما ينبغي ، أكون غلباً لكل شيء في حياتي وبعد ذلك سيرزقني الله الخير ويضجر الرزق الحلال غزيراً في حياتي الدنيوية في الملتح في ذلك ؟ ! .

إما الوسائط فهذا أمر آخر لم يفهمه جيداً ، الوساطة الرشيدة هي العمل الصالح والمحافظة على رضى الله وتبعية الصغار ، وأولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون ولكن يوم أن نطلب ، نطلب من الله يوم أن نرجو من الله فقد رعت الآلام وجفت الصفح .

سابعاً : الكتب الصغرى التي تلمها يا صديقي هي ثرائنا الخالد الذي لا يفنى مع مر الأزمان وهناك رجال وهبوا أنفسهم لتحقيقه وتبتيته للإسلام وكثره ، وتزله عما كمله الصغرى في الداعي أن تعيب فكرنا المسلم أو الغري والجبب فيها ؟ وما نتجته أن نردده ، وأن نبقى ضمايتنا وأن تبقى خلفنا حتى قتله أو نفعلا ، ما أعظم عبادة الواحد الأحد ، عبادة مع العمل ، والأخلاص ، عبادة مع العلم والمعرفة والفكر الصالح لو فعلنا ذلك لصرنا كما كان الأجداد أجداد العالم وعلمائه .

اسلامنا ليس تعمية أو تعتيا ، اسلامنا ولكرنا المسلم كله أدلة صادقة وبراهين يهتدي ، كله أحكام حاسمة لا تقبل الشك أو الزلزلة . كل ما في الأمر أن اللادين تصدوا لتفسير القرآن الكريم أمانة عظم صديقه مهتدين ، اجتهادوا فطر طاهتهم وقدر علمهم وعلمنا أن نواقيهم أو نواقيهم مهم وهذا ليس بيب ، أما إذا كنت تقصد ما يحدث في إيران فقد كتلت استناد . عمد عمارة الردي في سلسلة مقالاته الجادة بعنوان والدين والفرقة والفرقة التي نشرها على صفحته على (الفاخرة) وعليك الرجوع إليها فهي تحسم الكثير من الأمور المختلفة في ذهنك .

لأننا : تحدث عن نهضة [ المذاهب الدينية ] وقد خلطت تماماً بين المذاهب والفرق والاسلامية ، ليس لها الفرق الإسلامية فهناك عدة أسباب لانتهاج المذاهب المعاصرة الأبنية ودورها وعليها العودة إلى نفس فك الباحث الأبنية واستمعت به وجرير الإسلام ، و در ضعي الإسلام ، و در ظهر الإسلام ، . . ألق لسانك أحد أمين مستجد واستجد شافية غير ما قلته في فهلك السطحى .

ذلك فكل رايه ولكن هل لا تخرج عن تعليم اسلانا الخفيف ولنا في رسول الله والحقه الراشدين خير قنوه واعظم هل فقد جمعوا بين الدولة والدين وهم أنفسهم أروع أساليب للاستشارة الفكرية . ومن قال لك أن المتقين توروا من الحوراء في هذه القضايا ليرسك أيا الأخ بأن تقرأ وتابع ولا تكن شغلاً في فكرنا فالتزام توسع المراكز وتعلو بعد أكثر راحة وأكثر موضوعية وتبدلنا عن إحصاف فكر الناس . هناك صفحات للفكر الديني في كل المصنف المصرية والعربية ، وهناك مجلات اسلامية متخصصة يكتب فيها أساتذة لم البيع الأجل في الفكر الإسلامي وقضاياهم فمن قال لك إذن انهم في حالة تورى ؟ !

الست معي أيضاً الأمام محمد حيدو والأفغان ومصطفى عبد الرزاق هم رواد الفكر الإسلامي المستير الداعي لربط الوند مع الموروث ؟ !

ثالثاً : التيار الإسلامي يؤمن بأن : فلسطين حرة ، والقدس أولى القبلتين وثالث الحرمين ومسى الهادي البشير عليه افضل صلاة وأزكى سلام ، القدس حلما وفيتسا التي تؤرقنا جميعاً ، أسمنت من حرب ١٩٤٨ ؟ أسمنت عن دور الأخوان المسلمين فيها ؟ وصهر التي وضعت بالمال وبفلفلت اكبادها من أجل فلسطين ألا نعرف أن كل مشاكلنا الداخلية التي نحياها سببها الحروب الكثيرة التي خفنا ضميرها من أجل فلسطين ؟ ! وما زلتنا نعاي منها أيا المصين ؟ ولكن أين الفلسطينيون أنفسهم ؟ أين الحامد ؟ أين صدق عزائمهم أين يملهم من الاستقطاب - لا يشير الله ما يفهم حتى يفروا ما بأنهم ، فليضوا إلى في أعماهم ويتشردوا ويصعبوا لجيل الله ، وليقرروا سراسرهم ساحتها سيحمل الله في الأمر غرجا وسيجيرون العالم على الاعتراف بحقوهم .

رابعاً : أليس الإصلاح الاجتماعي هو أساس أي اصلاح في المانع أن تدعو إلى عدم تبرج المرأة ، وإن تدعوها إلى العودة إلى دورها الحقيقي وهو تربية الأبناء ورعاية الزوج ، فالأم مدبرة يوم أن يصلها أصحنا المجتمع ، ألم تسمع من من يقتل أمه وأصلها حتى تقتل زوجها وأبنائها هذا التمزق الاجتماعي - الغريب علينا - سيه انتصار المرأة التي من دورها الخطير في رعاية الأسرة والسلب الأهم التي تتمتعور فيه .

سبيل الإسلام دائماً وأبداً هو دين الحوراء والتشاق الحادف على أن يكون الحوراء أساسه المجادلة والتي هي أحسن ، فالإسلام يريد الحوراء الواسع الجليد ، ويرفض القهر ، والاستبداد ولكن الأخ محمد القارس في مقاله : [ حين يخطئ الدين بالسبلة ] والذي نشر في العدد ٤٦ من مجلة الفاهرة أخطأ عليه الأمر تماماً ولم يفهم إسلامنا فيها يمكنه من التصديق للكتابة في فكرنا المسلم ويسمح لي أن أباهره في عدة نقاط :

أولاً : أن التيار الديني ظاهرة صحية تواصل طرحها الطيب في جو الديمقراطية الذي نهما في مصرنا وكل ما يذهب إليه هذا التيار رغم تبليه أسياتاً يهدف صالح مصر ويهدف إعلاء كلمة الله التي دأبها هي العليا ، يهدف من خلال حوارها بالكلمة والراي إلى تطبيق الشريعة الإسلامية في الجلال الوحيد لماننا الإسلامي من التبية لكل أنوعها سواء كانت تبية سياسية أو فكرية أو اقتصادية . ( راجع حديثي مع فضيلة الإمام الأكبر على صفحات مجلة الفاهرة خلال انعقاد مؤتمر السيرة والسنه العدد ٤٦ ) ومن قبل التيار الديني أن يعبر عن نفسه بالشكل الذي لا يضر المجموع ، وهناك قنوات كثيرة يمكنه من خلالها أن يعبر عن آرائه وأفكاره وفي أي أن كل مسلم يمه صالح وطه ونهوه و يرضي بأى شكل ضرر مصر الأم .

فليس كل التيار الديني كما تصور بعيداً عن عصره يعني أنه غير تقصي . فالإسلام في قدم ، ليس يصلح لكل زمان ولكل مكان كاهن فهد للعلل ، ليس الإسلام لينبولوجيا صحبها فرد إلى رايه ، هناك اتجاه ديني مستير يفهم الإسلام فهماً واعياً ، أسمنت من طارق البشري ، ود. عمد عمارة ، وضال محمد خالد طالع كيهب أيا المصين ويستمرف أكثر اسلامنا ويستمرف اتجاهه المستير .

ثانياً : الإسلام لا يعرف الدبيليات ، والكتائب ، الإسلام يعرف الحوراء وليس القهر والإرهاب ، . . الإسلام ينظم حكم ودين وعقيدة في نفس البرقة الإسلامية سيدة الفكر والافتصاد ، وإذا كان هناك من فصلوا الدين عن السياسة فهو لا كانت، فتركهم تيارات من صلبها أن تحول الإسلام إلى كهنة منزلة من الحياة ، وقد در عشرات من مفكرينا على الشيخ على عبد الرزاق والمحمود وودوا أيضاً على غيرهم ، ورغم



## الاتفاق أو الكارثة

وناق هذه الخطوات هو أن نتفق على معنى محدّد للمناقشة، يكون ضمن أهداف تلبية الإنسان في مصر والوطن العربي، وتأسيس قيمة على نحو يؤدي إلى الإلتحاق فكرياً على الأصول والمبادئ العامة، وعندما تفعل ذلك تكون قادرين على فهم وممارسة الحرية والديمقراطية، بحيث تكون عندنا بقية لا هدماً، وأن ندرك أن الحزب لا يقصد للود قضية، وهي بديهيته لم نعد نفكر في إظهارها، فالذي يحدث الآن هو بث ليزيد من الأكار والاراء التي تساهل على شرفة القبائل، المنتشرة أصلاً !!

دعونا نفكر معاً في كيفية الوصول إلى لقاعة عامة متطورة وغير ثابتة متحركة وغير جامدة... وكيف نتفق عليها؟  
والحكومات التي تدعم الحزب لا بد أن تعرف... أنه ليس بالخيز وحده يحيا الإنسان... ولا غير أمهات من ذلك المثقفة لأنها ليست أكل أمية من الحزب... هذا دعم هذه الحكومات في مصر والوطن العربي تسمى فعلاً إلى حل ما يوراجها من مشاكل... لا غير لقاعة عامة واضحة، مدهومة، وبعيدة، وبنق عليها فكرة كارثة... لا تبقى ولا تذر... !!  
والسؤال هو: كيف تصل إلى ذلك؟  
إما قضية المناقشة... □

تحسين عبد الحى

تمر مصر الآن... ومعها كل الوطن العربي بحركة هامة ودقيقة على كل السويات السياسية والاقتصادية والعسكرية أيضاً... وانظر ما في هذه الأزمة الرامة، أن الجميع ينظرون إليها نظرات جزئية، ويحاولون طرح حلولاً جزئية أيضاً، كما يزيد الأزمة تعقيداً والمأساة في رأينا ليست هي كل ما هو مثير الآن في مصر والوطن العربي... لأنها ليست أزمة اقتصادية فقط، ولا هي أزمة سياسية، وليست كذلك أزمة اجتماعية أو حتى عسكرية... إنها ليست كل هذا، وإنما هي أزمة ثقافية... فالثقافة العامة لأي مجتمع هي التي تحدد لهذا المجتمع كيفية التفكير في حلول للمشكلات بطرق ووسائل تكفل له الخروج من كل ما يواجهه من مازق... ومن الغريب حقاً أن أحداً مثلاً لا يطرح للمسألة بشكل محدد، لأن الجميع منغمسون في تبرير مواقف سياسية هنا أو هناك، فكيف كان التصام القديم يمدح أو يهجو لكي يبرر من مواقفه قلة لئلا أوجهه الإحلام والثقافة حلت الآن على شاعر القلائد في جهاد القبائل المناصرة والدول العربية، أو في مدحها... وكل هذا يساعد في إزدياد الأزمة الرامة ويعملها أكثر تعقيداً...  
أول خطوات الحل في رأينا هو ألا تكون النقاشات تابعة للسياسة، وألا يكون الفكر التفرق يلهو به أصحابه، كما يلهو بجل الكلمات للنقطة لتستأجر أراء أن يقلل فراه... إيفاده السلامة، وهو داء من انقذا موقف نقاشي يمكن أن يضر عقاب عليه...

والشاعر عليه أن يدافع عن قضية إلى التنبية دون انتحار.

وطالما فيها هذا التمزق ولينا التمدد الوعي وصمم الفهم للإسلام، طالما تفرق في مستنقع التنبية الأسن سيكون هناك لبنان وانفتحت مرة أخرى.

● وهل يلغي الإسلام الفكر كله بل يلغي الإسلام أن تنفتح على الفكر العالمي وما للثقافة أن تعرف قوتها وديوى ومولير وروسو وسارتر وميجال وارويك وإيشينز وأدور وجي السيد ماركس... علينا أن نعرف ونعرف، نتعلم ونتعلم كي يسمع ألقنا ويعمع فكرتنا...  
وما للثقافة أن تجمع بين الغفل والعقل... لقد ترجم للمسلمون فلسفة اليونان والمتمدنات وفارس وفتح خلافتها معنا في أمية كثيرة... العقل مراسم التفكير والإسلام دين فكر وثقل من قال لك أننا نرفض اقتضا فكرنا... ابن سينا والكنتي والفارابي وابن رشد وهم أهل الجهاد فكري، عرفوا الإسلام حق معرفة فقموا دينهم ودينهم، وعرف فضلهم القاصي والدنان.

أما أخذك عن الشهورتان فذلك أمر مشترك فيه فلوراجيت وللل والنحل للشهورتان مزاوجة جادة وعدت كقالات الأشعرى والفصل بين اللل، لإين حزم الأندلسي لفهم جيد أسباب هذه الانقسامات والبغوى الخفية التي رويدا ومحاولات الاستقطاب والتبعية التي تريد جرهما لأطرها وبزى الله شرأ اليأسه عندما تنصرف عن مسلك الشرع.

تأساً: كم تعجب من كلامك عندما تقول أن المسلمين اختلقوا في حقيقة وفاة الرسول ﷺ - من ثل هذا المراد يا صديق كل ما في الأمر أن حب الصحابة لرسول الله جعلهم يصدمون ويصعقون فور سماعهم نبأ وفاة المعلم والفائد والرسول ولكن بعد استيعاب الصدمة تكاثفت القوى وارتفع صوت الحكمة في سنيقة ببق ساعده، وهل كان المسلمون في حاجة إلى وصية من رسول الحق ومفاد القرآن الكريم ومهديه ﷺ وصا سراجان منيران لو سرتنا على فهداها لما نضل أبداً فهدا علمهم المدرسة المحمدية وعلمهم العدل بدروسها.

أن انتخب الصديق كأن مثلاً راناً على الانتخاب المحر المباشر، انتخب ديمقراطياً مائة في المائة، هذا بالإضافة إلى أن كل الدلائل كانت تشير إلى أن الصديق هو أحق الموجودين بالخلافة... ويبدأ عبر المسلمون مرحلة عامة تحولية في حياتهم وقامهم الله شرها حل حد قول الفاتر عمر.

أما عمر الفاروق فقد أتر أن يروح مجموعة من الصحابة الإجماله لأفاضلة بينهم ولكن من أجل الانتخاب سر سليم ليس فيه إملاء رأى أو فرض فكر بالقرعة ومن بينهم أخير عثمان بن عفان ذو النورين... وإذا كان الصديق قد رشع عمر للخلافة فذلك لا يعنى أن رايه حائى بل أن عمر كان أيضاً نتيجة بيه سليمة واختيار سر سليم.

هائراً: تقول أن اسلامنا وشرعنا يقوم على القرآن الكريم والسنة 11 حقاً هذان هما اللبنايان ولكن أين الاجتهاد؟ أين القياس؟ أين الإجماع؟ أين سد الذرائع؟ وكلها مصادر تشريعية.

واعلم أن الإسلام حرية وألق مستترة، لقد خلق الله لنا عقولاً وأمرنا أن نتفكر لتبث أن الفرق بين الإنسان والحيوان هو العقل، لا أن يكون المرء ألباً ألم تفعل هذا يا صديق 11

● لبنايان القلب الجريح، هدى الله أهله ولكن ما يحدث في لبنان أهل لبنان هم السبب فيها يحدث فهم، ولو أرادوا إصلاح حالهم فذلك بأيديهم هم أولاً وأخيراً، تفلت الله الظلماء وعبيادة الصالح 11

إذا كان في لبنان شهداء كما تقول فاريد أن أسألك بحساب من يستشهدون؟ وما معنى الاستشهاد؟ الشهداء كلمة عطشى يا صديق ليكن تقراً عنها لفهم عتزازها 11

أما الداء المسى خليلي حولي فقد أتنح... فليل الجحيم هو أمثاله، فهل الإنتحار وسيلة لحسم القضايا ومن يكون هذا انتحاره في زمة الشهداء 11 أه شاعر

# الكون والإنسان عند الدوجون

## أسطورة أصل الخلق والحياة

محمد جلال عباس

المبشر بافوق المغيبة يتم عن طريق صدينة بانتداجارا - التي سبقت الإشارة إليها - والدلويوط إلى الوادي عليك أن تحترق سوق تلك المدينة وتسير في دروبها الحجرية الرعدة إلى أن تصل إلى حائط جبلي مرتفع عند أطرافها به مدخل كهف عميق يمتد عبر تلك الكتلة الصخرية إلى جانبها الآخر المطل على الوادي ، فإذا خرجت من هذا الكهف العميق راحك منظر الوادي الذي تحيط به السفوح الشديدة التي تثبت في شقوقها ولها بين صخورها أشجار وشجيرات ونباتات متفرقة . وترى على الطرف الغربي شلالا رشيقا يتدفق منه الماء ساقطا إلى عمق الوادي بحيث لا ترى له نهاية ، ولكنك مع سطوح أشعة الشمس من أسفل ترى ألوان الطيف تلمع من مائه الذي يتحول إلى رذاذ ثم يتجمع في بحيرة صغيرة يخرج منها جري مائي يتجرع ويتشقق عابرا الوادي من غرب إلى شرقه .

ولكن عيبك إلى الوادي ، لابد لك من صحة أحد من الدوجون الذين يعرفون الطريق ليأخذ بيدك في الدروب الضيقة التي تسير فيها ، والصخور على يمينك والفرار الحائط إلى الوادي على يسارك الكهف ، ثم تغير الاتجاه وراصد فيصبح الوادي على يمينك وصخور الجرف على يسارك ، وقد تقلز من صخرة إلى صخرة كندرج ويتنحى على هذا الجبوط الشقاق إلى أسفل السفح حيث تلهد الوادي التاسع المحدث به قرى متفرقة تحيط بها مساحات خصبة الشكل ، وتجد بقع المزارع أو قطع الأرض المزروعة تتوسطها هياكل حجرية فيها طينية ، وترى في الجانب الآخر من سفح الجبل كوفوا مسكونة أو بيوتا متفرقة في الصخور .

فإذا ما ألقيت من القرى أو البيوت سير وراك منظر رزم تشكيلي متكرر ترين به مدايح القرى والهيك ، وإذا اقتربت من الهياكل القائمة في المزارع سترى رمزا آخر منقوشا عليها . ويصبح عليك أن تعرف ما تدل عليه هذه الرموز ، كي تتعرف على فكر هؤلاء الناس وعلى ملاحظاتهم ومناصيرها .

### عناصر الأسطورة

وتتكون أسطورة الدوجون من العالم والإنسان من ثلاثة عناصر رئيسية أولها عملية الخلق الأول ، وثانيها أصول كونج الحياة إلى الأرض ، وثالثها انتماءات الحياة وتكوين الإنسان .

فالحق الأول عند الدوجون يبدأ من المدم أو الإله أو الفضايا حيث لا وجود لله ، وتواجده الإله المعلوم : أما ، بلاته في هذا المدم . فواجب أن يلدته ولا شيء على صورته ، وأراد أن يسيل رحمة فخلق أول ما خلق يصفه الكون التي تسمى عندهم وأدوني نال ، إلى البضعة الكبرى وكانت خالية من الأشياء فأراد : أما ، أن يلاها بأشياء من صنعه ، فأخذ يصنع بعض كرات الطين ويطرح بها هنا وهناك حتى ملأ البضعة الكبرى بالبحر والسمك والكواكب ، ثم أراد أن يجعل فيها زيتا فاختار أحد التجمود وزينها بخيط من نحاس أصفر فأصبحت الشمس وأخذ كوكبا من كوكب الزينة بخيط من معدن أبيض فأصبحت القمر .

كانت بانتداجارا إحدى مراكز الدعوة له خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كما أنه لم يخل المسيحية التي آتت بكل ما زودها به المستعمر الفرنسي من إكساكنات وضعها تحت تصرف المبشرين ، وعلمت قوما الهياكل المسيحية الحالية لإهراء تلك الشعوب واعتقل لمسيحية ، كما لم تستطع الإدارة الفرنسية أن تغير شيئا لدرجة أن الأحكامك المبشر مع السلطة الاستعمارية الفرنسية كان يتم عن طريق ممثلين للشعب من فئة اجتماعية تعرف بلسم و هوجون و وحى طبقة الزعاج التقليديون .

ورغم محاولات الكثير من الأنثروبولوجيين والباحثين في عيالات بدراسة النظم الاجتماعية والحياة الاقتصادية لهذا الشعب ، فإن أسرارهم الاقتصادية وفكرهم لم تتكشف إلا متأخرا حيثما اجتمع مجلس الشيوخ و الهوجون و وكلف واحدا منهم يمدني أوجينيل بالجلوس مع الأنثروبولوجي الفرنسي مارسيل جريول ليرشح له فكرة الدوجون من الخلق والعالم ، وكان ذلك في الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٤ . كما قام أنثروبولوجيون آخرون مثل جبرين ديتريون وهونون وغيرهم يرحل هذه الدراسة . بيد أن أيما من هؤلاء الأنثروبولوجيين لم يتجس في وضع صورة كاملة لفكرة الدوجون من الخلق أو أسطورة العالم والإنسان عندهم ، نظرا لتضارب ما سمعوه ، وللتكثير ما أخفاه المختصون عن الدوجون من أسرار فكرهم وما تشير إليه رموزهم .

لذا أصبح علينا أن نبني هذه الأسطورة التي تقدمها هنا من خلال شتات من الكتابات غير المتكاملة إلى جانب دراسات المبدئية في المنطقة واستفساراتنا من الدوجون أنفسهم عن النماذج التي تخفى وراء الرموز التشكيلية التي تنتشر في واديهم .

وإحدى الدوجون الصخرى الخلق منطقة يصعب الوصول إليها إلا ما خلال دروب صعبة ، اتصافهم

الدوجون وموطنهم قبل أن نتعرض في مسار الأسطورة ، علينا أن نتعرف على الشعب الذي بناها في فكره ، والبيئة التي نشأت فيها هذه البيئة الأسطورية .

ففي حصن ثبة بر التيجر الكبرى التي مثل ملتقى المياه بالرمال ، في غرب الريفية تقع منطقة مرتفعة وعرة في جمهورية مالي ، وتحتل أطرافها إلى شمال جمهورية أقال الفلتا ، وتضم هذه المرتفعات بين سلاسل وجبورها وديانا منخفضة تكاد تكون مغلقة من جميع جهاتها يسفوح شديدة الانحدار أو جروف قائمة . ولقد مر الرحالة العرب بهذه المنطقة في القرون الوسطى ولم يجدوا وسيلة إلى التوصل إليها لشدة وعورتها ، ولذا أطلقوا عليها اسم : منطقة الحجاز أو الأحبار .

لجبا شعب الدوجون إلى هذه المنطقة الوعرة ليحيى أمام ضغوط المحركات والقرارات المديدة التي توالت على المنطقة حاملة جامات وشعوبا أخرى وافدة . ومن ثم انتزولوا فيها طويلا عصفلين بتأديهم وكابهم المظالم بأدلى وأقل مؤثرات خارجية ممكنة . وهذا بدعونا إلى أن تصف شعب الدوجون ، صاحب هذه الأسطورة وثقافته بأنه ماض يعيش في الحاضر ، أو يقيم من زمن قد انقضى أو أثر تاريخي حتى يبن ظهر التاريخ في قلب القارة الملهمة ويغن هذا أن يعطي الريفية طعنة القارة الملهمة التي كانت توصف بها منذ عهد قريب .

ويبلغ تمدد هذا الشعب حاليا نحو النصف البليون نسمة أو يزيد قليلا أو يقل ، ويمتد أثنى جزء من هذا الشعب بضعة الآلاف التي تعيش في عدد من القرى في واد يقع أسفل مدينة تسمى بانتداجارا في جمهورية مالي . وهو الذي يشتهر باسم وادي الدوجون ويصفه القرنينيون بالوادي الصخري أو منطقة الجرف .

وما يلتفت النظر إلى هذا الجزء من شعب الدوجون مغايرة للمؤثرات الخارجية ، إذ لم يخل الإسلام إلى



## عبد المنعم شمس

( صهاريج اللؤلؤ ) وكان أميا مرموقا من الأدباء المغمورين في الجبل القامص ، وكتابه من عيون الأدب العربي الحديث .

وكان آخر مشايخ البكرية عن تولوا مشيخة الصولية وحل لقب شيخ مشايخ الطرق الصولية ، رجلاً تعلم في إنجلترا ، وكان يتقن اللغة الإنجليزية ، وقد عين في هذا المنصب أيام الملك السابق فاروق ، والبسوه ملابس المشيخة ليقابل الملك فكانت من أعجب الرجال ، فقد إرتدى المشيخة بدلة ورتجوت رماية وعمل رأسه طربوش تحول إلى عمامة عندما لغوا من حوله شال عمامة يضاء .

وقد سافر هذا الشيخ البكرى المودون إلى الحديث إلى السودان عندما كان فاروق يعمل لقب ملك مصر والسودان ، ولعله أراد أن يصبح شيخ مشايخ الطرق الصولية الدليل المصرية والدليل السودانية أيضا .

ويبدو أن دعوه الفرنسيين إلى احتضانات الشيخ البكرى بالمولد النبوى الشريف كل سنة ، وخاصة سفير فرنسا في القاهرة . كان من التقاليد التي وضعها لهم الشيخ خليل البكرى منذ أيام نابليون بونابرت ، فذهبا دعوا نابليون إلى حفلة المولد التي أقيمتها عند بركة الأرابكية ، فأرسل بونابرت عسكريه إلى سرادق المولد والطاقم المدافع ، ثم جاءه بونابرت إلى سرادق الشيخ خليل تمطيها بجواده . وقد أرتدى عمامة وجبة وقطعتا ، وعندما أقيمت حفلة الذكر وقف المشايخ يذكرون عن أنعام السندوف . وقف معهم نابليون وأدى هذه الحركات معهم .. وإتبع في الفاهرة أن القائد الفرنسي قد اعتنق الإسلام ، ولكن أهل القاهرة سخروا من هذا الكلام . ولم يصدقوه ، وقالوا إن هذه الإشاعة من إشاعات شيخ مشايخ الطرق الصولية .

ما أكثر هذه القصص وما أتعابها أيضا . فأتت ترى في كل حكاية منها لمح من ذكاء القاهريين الذين يقولون لك .. هل يستطيع أحد أن يقول إن البعل في الأبريق .

كان الاحتفال بالمولد النبوى في بيت البكرى بالقرنفل . وهو قصر المسافر خانه الذي بناه عمده على كبا ملك . من الاحتفالات الشائعة في القاهرة .

قال في الصديق الراحل راشد رستم وهو من الأبناء المغمورين أن الشيخ البكرى شيخ مشايخ السادة الصولية كان يحفل بالمولد في قصره بالقرنفل . ويدهو إليه الديلمانيين الأجانب في القاهرة . وقد حضر سفير فرنسا هذا الاحتفال . وسمع انشاد المولد . وهي قصة مولد النبي صلى الله عليه وآله وسلم ، وطولوا من رستم ترجمة القصة إلى اللغة الفرنسية ، فترجها لهم عند انشادها من المشدين .

وقد اشتهر من السادة البكرية اتان حما الشيخ خليل البكرى الذي كان شيخا للطرق الصولية أبيه السادة الفرنسية على مصر . وكان من أصدقائه نابليون بونابرت ، حتى أن نابليون علم خافه من أصبحه ووضعه في أصبح الشيخ خليل ما أقضب الشيخ عبد الحى العسقلاني شيخ الجامع الأزهر غضبا شديدا ، حتى إنه عندما وضع له نابليون وسم الجمهورية الفرنسية على صدره . علمه في غضب شديد . وألقى الشيخ الشراوى الوسام على الأرض وصاح قائلا :

- نو -

وقد تول الشيخ خليل البكرى منصب تقيب الأشراف بعد أن خرج السيد عمر مكرم من مصر وسافر إلى الشام بعد دخول الفرنسيين إلى القاهرة . فأصبح الشيخ خليل شيخ مشايخ الصولية وتقيب الأشراف أيضا . ثم انتشرت الإشاعات في القاهرة حول علاقة أخيه زينب البكرية بشابليون . حتى أن العامة اعتبروا عصامته من حل رأسه ودساوا بسبب بالانتماء ، كما اضطروا إلى خنق أبته يسليه بسبب الشائعات .

أما الشيخ البكرى الآخر اللذين كان مشهوراً في القاهرة . فهو الشيخ توفيق البكرى صاحب كتاب

فصل الجفاف وفصل المطر ، وتعاقب الموت والحياة وكل كل ذلك في خليج ومكان مجردة حتى أقيمت الحياة في الأرض من حيات الفئويين ، وتشكلت منها الكائنات الحية من نبات وحيوان وإنسان .

وتعتبر حبة الفئويين عند الدوجون هي مبحث الحياة ، ففي كل حبة طلاء حركة مزدوجة ، تتمثل في الحركة التراجعية ، والحركة اللولبية أو الحلقية ، فمن مركز الحبة أو قلبها يتدفق الفجاء في سبع اتجاهات

ووجد الإله أما أن يهبط الكون ليس لها قرار ، فيجلب لها قرارا بما أخذ حظه من الطين الناعم أو الصلصال فأنشأها وهي ليست نهبطت إلى أسفل وانسبغت مكونة الأرض .

وتبين للإله أما أن الكون هكذا بصلاحه لا معنى له ، فصنع فئويين الحياة في داخل البهجة الكبيرة أودونتيا ، ووضع هذا الفئويين ، وهو جزء من تروم من ذكر وأنثى في داخل بيضة الحياة الكبرى ، ونمو ، ثم صنع حل طائف تروم أربعة تروم أخرى في أركان السالم الأربعة ، وظلت التروم داخل البيضة أو المشيمات زنا طويلا حتى يكتمل فيها نمو فئويين الحياة ، ولكن ذكر أحد هذه التروم المخلد شق غشاء المشيمة قبل أن يبين المرحل المخلد له ونزل إلى الأرض حاملاً معها حبة من « الفئويين » ( وهو اللغز أو الذرة الرقيقة في حبه يمتص بنفسه على الأرض حبة كاملة ساهما بذلك إرادة الإله العلوى أما ، ومثاله له في صنع الحياة .

وترتب على ذلك أن أحصل النظام الذي كان الإله العلوى قد وضعه خلق الحياة ، وأصبح هذا التروم الفرد حاصبا ووحيدا في الأرض مكونا بذلك فئويين الروح الشريفة « يوروجو » ، إلى تمثيل في الظلام والجفاف والموت ، ولما لم يستطيع يوروجو أن يعيش وحيدا في الأرض صعد إلى السماء ليعود إلى مشيخته ، ولكن أما كان قد أخلق تلك المشيخة لتتصلب على الحياة بالأنثى فقط ، فاضطر يوروجو إلى العودة إلى الأرض ليعيش في الجلب والجفاف الظلمة والموت ، حيث لا حياة ولا ثمار ولا إنجاب ، ويلدك بقيت الروح الشريفة في الأرض مرتبطة بالحياة والظلمة والموت .

ولما كان الوقت المخلد حيط « نمو » الفئويين الأول للحياة إلى الأرض حتى امتداد فئوس يتوسط السماء والتجويم هو فئوس لرح وحل معه إلى الأرض الغليظة أو التور والكلمة أو اللفة ، ثم تبسم حيوط المشيمات الأربعة التي يضم ثلاث منها تروم من ذكر وأنثى ، وتضم الرابعة أنثى فقط ، حيث كان ذكرها قد سبق إلى الأرض مكونا تلك الروح الشريفة « يوروجو » . نزلت هذه الفئويين إلى الأرض في يد كل منها حبة من الذرة الرقيقة « الفئويين » ، وأن كل تروم منها يظهر من الفجاء الكبرى أو حصر من عناصر الحياة الرئيسية على الأرض ... هبطت التروم متتالية الواحدة تلو الآخر ، فأى أما سور من الفئويين ومعهم الهراء ، وأنى يتصورون من الشمال ومعهم الله ، وهبط ديونجو من جهة الغرب حاملا معه أنثى ، ثم هبط التروم الفرد الأنثى ليس يسور من الغرب ومعهم الفئويين الثرية ليتمثل أخير الذي يقابل اللؤلؤ ، والحياة التي تقابل الموت ، والهار الذي يقابل الليل .

بهذا اكتملت للأرض مفردات الحياة وهي الغليظة والكلمة التي أنبأ بها « نسوم » العظيم ، والعناصر الأربعة الهواء والماء والنار والتراب التي أتت بها التروم الأربعة التي خلقها الإله أما على صورة « نسوم » ، ونظر لأن الروح الشريفة « يوروجو » بالية في الأرض فقد ترتب على وجودها تعاقب الليل والنهار ، وتعاقب

أولها يبدأ مع بداية الحركة اللولبية وآخرها أو ساهبها ينتهي مع الحركة اللولبية عند غلاف الحبة فيحطمه وتخرج من تطاهاها مستقة مع الحركة الحلقية وتتبع في الدففاعات متتالية مستقة مع الحركة الحلقية وتتبع كل التلقاة عند مسار هذه الحركة .

وسهات الفئويين السبع قد خرجت منها حبات متعددة تشكلت منها الكائنات الحية المختلفة نباتية وحيوانية وبشرية .

توق منذ أسابيع قليلة الكاتب الكبير سعد مكاوى ، بعد رحلة طويلة ، الإبداع القصصى والروائي منذ الأربعينيات وحتى الرمن الأخير ... ولا يسع أسرة تحرير القاهرة إلا مشاركة الحركة الأدبية في مصر والعالم العربى لمصاحبا في فقد كتابت ورواى أعطى للفن والكلمة حياته ، والقاهرة تقدم هذا العرض التقدي لرواية لا تسقى وحدى قبل وفاة الكاتب بشهور قليلة . . .

# أبعد الازمانى فى رواية لا تسقى وحدى لسعد مكاوى

شمس الدين موسى

— من أرض غير صميم لم يخرج منها  
غير حانة صاحبي هذا  
قال علاء الدين في عشق  
— جنتا يا سيدي من أرض البائتات  
انتسقة والقلوب الميتة .  
من الشيخ رأسه وق الأرض بعصاه  
الطويلة :

— وإلى أين القصد ؟  
قال مروان في حيرة .  
— إلى أي أرض لا تسودها طفلييات  
تقرس حياة الأشجار للمرة .

الواقع المفروض جعل ملين الصوئون ، أو هذين  
البلطين ، اللذين تبنيهما الرواية بفضلان الهجرة بعيدا  
عن أرضها ، أرض البائتات المتسقة ، بعد أن فشل  
في تحقيق ذاتها . والهجرة مثل في حياتنا إحدى القيم  
الحقيقية ، التي تتعامل معها الناس بوعي . وهذه  
الهجرة تبدأ منذ اللحظة الأولى للتفكير فيها ،  
وتستغرق مساحة عريضة تغطيها تلك الصحراء  
الشاسعة ، التي تفصل المنطقة المهجورة عن الوطن  
الجديد ، فالصحراء هي المطلق ، الذي انطلاق إليه كل  
من مروان وعلاء الدين ، كما أن الصحراء توحى  
بالصفاء ، واللاعنانية ، بل والروحانية ورغم ما فيها  
من إحباط وحزن ، فقدمنا بفشل الإنسان في تحقيق  
معنى حياته ، فلا بد أن يسقط في حالة من الضياع ،  
وإذا حاول الخروج من ذلك الضياع فإنه يبدأ رحلة  
مسافة كاملة ، الخوف من الضياع ، والخوف من  
السقوط ، وتحمل أعباء ما رفضه من قبل ، والصحراء  
تقتل تلك الحالة الوسطى بين الضياع والخوف من  
الموت إلى كل ما تركناه وراءها — كما يقول أحد  
الشخصين . . علاء الدين .

— كل ما خلفناه ورائنا هو خراب  
الروح ، وموت العقل ، فاصمت  
وتقدم .

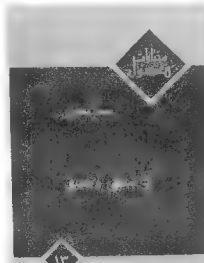
والرحلة التي تقدمها الرواية رحلة عبر مسافة  
الصحراء القاحلة ، ما بين التردد في الاستمرار أو

الرابي — حيث يتجسجج الكاتب في تقديمها « وتصويرها  
روائيا » ، رغم أن تلك التفاصيل كما يحسها القارئ ، كما  
تكون تابعة من الحياة ، وتحكي عن أرض الواقع ، كما  
يلدو من ذلك الحوار بين الشيخ الغريب ، وكل من  
« مروان وعلاء الدين » أثناء بحثهم في عمق الصحراء  
عن الطريق الصحيح الذي يجب أن يتركوه عند  
هجرتها :

٨٨

— من أين جنتا ؟

قال مروان نالذ الصبر :



رواية « لا تسقى وحدى » تعتبر الرواية  
الرابعة في أعمال الكاتب الروائية ،  
بمسند « السرجيل والطنسي » ،  
و« السالكرون » ، و« الكرياح » . . . .  
ويظهر بالذكر أن الروائين  
الأخريين تسلمهما أجزاء معينة من تاريخ الشعب  
المصري في مرحلتين ربما تكونان متشابهتين — الأولى  
تمثل عصر المماليك ، والثانية تمثل بداية عصر « محمد  
علي » . . . .

ورواية « لا تسقى وحدى » تعتبر تجربة جديدة في  
الكتابة الروائية ، إذ يتجاوز فيها الروائي سعد  
مكاوى « فكرة استخدام التاريخ كحيلة روائية يتغلغل  
من خلالها الروائي داخل نفس الإنسان المصري » ،  
فيحاول الوصول إلى الكونيات الأولى لشخصيته .  
وتكون العلاقة بين الذات والمطلق فيها هي الأساس في  
العمل الروائي ، مع عدم إهماد الفكره عن الأرض  
التي ظل يحرث فيها ، فالصق في الزمان والمخرج به  
نحو المستقبل ، يعطى معنى المطلق ، بينا الأرضية التي  
تتحرك عليها الأحداث ، والتي لا يستطيع الفارئ أن  
يكتشفها إلا بشكل محسوس وببطء لا تكون إلا أرض  
مصر ، والقاهرة على وجه التحديد .

لذا يستطيع الفارئ أن يبين أن رواية « لا تسقى  
وحدى » مثل تجربة خاصة ، لا تتكرر كثيراً في أعمال  
الكاتب ، لأنها تتجاوز فكرة الرواية الواقعية إلى نوع  
جديد يمكننا أن نطلق عليه الرواية الميتافيزيقية .

فإن رواية تعتمد في سرد تفاصيلها وأحداثها على إطار  
أقرب ما يكون إلى الأسطورية ، أو الحلم الذي ينبع  
من المخاض العائم ، واللغة المستخدمة في سرد التفاصيل  
المختلفة المنتشرة في أنحاء الزمان ، — هي لسان



## ما تكتب من باب ابن مهران

مقدمه على الهلاك، فأخذ المعلوم، هناك، ليصدر له جريدة، بلغة بلغة، تدافع عن عرش قد تغره الشمس، بعد أن أصبح من يجلس عليه تأباً وصار ترسا في تروس، آلة الطامعين ولم يسوس، بالحق شعبه الفقراء، الذي احتس من الحبيب بالحيين، وانزوى حاكمه قابساً في قصره، ينعم بالدمقس، ويرفل في الخرج، ولا عاد ابن مهزوم إلى هنا، وقال ما جنى، بعيد من جوعهوا الدهلما، واقلعت حاكمها وألفهوا النكره، ليصبح في خير كان ... وكانت دية كبيرة، تزامنت مع عروجه إلى الملش، فافتم ابن مهزوم غماً شديداً، وإضاع بطلوها جديداً، وعاز يترقى في باريز، وما إن رجع حتى باعته معمرته الغليلية.

والدنيا من حوله تنز، كسرب من العطاريت والجن، تمال من إخطام الصنم وأبو بيه وزيادة أسمار البن، ترك ابن مهزوم أخواته من الأشباخ، وهوى يهد من تحبير الأرواح، وراح يكتب عن القلدية ...

كان العالم استرخ، وأصبح لقرائه في حيشة وبراخ، وعاد لهم من الجفاف ماؤ، والليل قدولد الصباخ، وكان العرب استردوا فلسطين، وحرروا لبتان، بمد أن حلوا السلاح، وملوا التشقق بالبلان، وكان كل شيء أصبح ديه، وصار الإنسان ينام بقر العين على أي جنب، فلم يعد أمام سئل ابن مهزوم سوى أن يبيع مقالات القلدية، أيه دنيا ...

أوه يا جنو ... ها ويعدين ...  
مش كفاية كمه من السيرة الغم دي ...

عمر نجم

● أيسه يا جنو ... ها ويعدين ...

وسئل ابن مهزوم هذا كاتب زلتلص، له قلم أرتل، يذى الفهم في كل صغيرة وكبيرة، ذلك لأنه ذكى، وهو واحد من ذاك صيهم وحسلا الجيمية غممة، فترك صحن الجلمية، وهو بمد ممد، يال حاكم، فيطلق حواليه البخور، ويتمسح في يلاط القصور، وإن اشتدت المروجة، يمتطى المروجة، ويتقدم السافرين، ويظل ابن مهزوم على هذه الحال، قائماً بما إليه آل، فتره أيسه ... في أي جمال، منصوراً ... في جميع الأحوال، ولأن يشه الحال حله، وما دام لهم وجه الله، يحيى حاكم جديد فلا بدع ابن مهزوم وسيلة، ولا قتته حيلة، فخيرى في لوره لوسل الإزرايد، ويشد هابت الأناشيد، فإذا بإسماكم الأول زنديق ويكتاتور هنيد، وإذا بالحاكم الجديد، في عهد سيمح كل إنسان سعيد.

وسئل ابن مهزوم هذا طبع في كل مقام سفه، لكنه له د وكناه، أيه، يتحدث من كلاب المروسة يبرميت بنت بارود، ويترحم على حسن المروحة مارلين بنت موزو، فيلحق عليها الفريظ، ويشكو ذاتاً أبداً من مصراته الغليلية ... اللهم احفظنا ... يا حفيظ.

ومن بين طراف ابن مهزوم، طرفة من كثير لا يستحق عليها، اللوم، فمن شب على أمر عليه يدوم ... ديشا بلغ من الإحالة إلى الماشي، عز عليه أن يخرج من اللود ... يلائق، فطاف إلى جنوب الراني، لينها ويستجدي حاكمه البلبدي،

ليصل إلى شيهه شهاب الدين السهرودي الذي يقول له:

— الفاعرة هي الأخرى يا علاه الدين  
فلقد تدر بها المنشة، لكنها ليست  
جثة حامدة ولن تكون.  
— ضاقت بكلمتان المروضة  
.....  
— إياها في عنة، فهي مث استكانت  
للجسود، وركنت إلى التغلبيد  
فلقد قلدتها على الإبداء،

التفكير في العودة، فلهي في حالة من الشك، تزيد وتضعف حسب الأحوال والظروف، وربما تزيد عند أحدهما في الوقت الذي تكون فيه ضميعة عند الآخر، والعكس ... لعلها يعيشان تلك الحالة التي عاشها «داني» في المطهر بين الجيم والفرسوس والفطريق إلى الفردوس ليس معيذاً، والسوسور لا يتم إلا للشخص الموجود، الذي يستطيع أن يتصر على تلك الأخطار. فهل يتجهان في الوصول إلى الفردوس؟ إلى المطلق؟ وهل تتركها الظروف لكي يصلأ لم؟؟

وتكتف حالة الشك في تلك الكلمات، وبسبب ذلك الصورت الباطني الذي سمعاه بين صخرتين هملتين، وهو صوت الشيخ الحكيم.

— أين أنا على الطريق والحقيقة ما تزال بعيدة هي، أنا من يصير لي نورها يشوق جاذب يزماي؟. أين أنا على الطريق ووجدان لا يزال حشلتان، إلى أن يتكامل فأكون إنساناً حقاً. وكذا عمودتان للظلمة، وتوبى ما تزال متضرعة على هتبات الجبال.

وهناك في المدينة بعد رحلة الصحراء الطويلة التي لا ينجو من خاطرها إلا من له باع وجد على التمل. يكون علاه الدين وحده بعد تحلف مروان صديقه. يعيش علاه الدين ذلك الرزق البرزق الأسطوري مدينة القاهرة، وبموبا وظلم حكامها، ومعاهي التي تغني فيها الرواة من أمثال الحاج عمران بالحكايات الشعبية القديمة التي تجددها تتسلل بين القصور — محلة ذلك البعد الزمي، الذي يستغفمه الروائي كرمز لما يندو حوله.

ويلاحظ القاري أن التنكيك الذي اتبعه الكاتب «سعد مكاي» في الرواية هو ذات التنكيك الذي استخدمه في رواية «الكرج»، ويظهر ذلك في شمول الرواية على خطين متوازيين، فخط الواقع يوازي مع الخط الأسطوري المشتد عبر التاريخ الذي تبيت صوره من ماضي المدينة الصريح برواهمه وحيه الخاص، وهو الخط الذي يمتل ويتحق في الماضي ويستبدد الرواة في رواياتهم، التي يشهدوا كل ليلة.

وتلك هي سمات القاهرة قبل انتشار وسائل الاتصال الحديثة كالصحافة، والإذاعة، والتلفزيون.

ومن يزن: ما تسلط عليه الرواية الأضواء — الكثير من أخبار خصوصية، مثل السهرودي، وابن الفارض، وابن عبد السلام، مما يصور تلك المواقفة التي أبدعها هؤلاء العظم، وتشرهم نور القاموس ليعنى ذلك الغلام، الذي يبعث بالضحك وعلاه الدين، ومما يرب نائية من القاهرة، التي حاجر إليها طلياً للأمان والسلام. لكن المزامرات لم تترك، ولم تدع صاحبه، فرحان ما عاد هارباً إلى الصحراء

والتي الحس فيها قليل .. يتوارى.

وهكذا يلاحظ القاري أن وراء تلك الغفالة الشائعة من اللغة والمجازيات الكثفة الفنية بالمان، يقع أهم الإنسان الأكبر ولا تتخطاه الرواية، بل هي تمضي بصورة أكثر انطلاقاً من حصاره بين جدران عبارات عمدة وممان تقريبية، مما أعطى الرواية بعدد اللازمان وإن كانت تتحرك فوق أرضية القاهرة. القاهرة المتطلعة من التاريخ إلى المستقبل والمطلق.



□... ويُنقح محمود درويش :

ويبدأ من ضجة الذات ، وزيف  
الكلام المدهون بزيبة الليل ،  
ونكريس ما لا ينكرس ، تأتي هذه  
السطور البسيطة في متابعة فيصل  
جاسم مهرجان المرشد الشعري كي  
تشى على قلبها بمنى الخشاء  
الحقيقي :- « وفي جلسة الاحتفام  
الأخيرة قرأ الشاعر الفلسطيني محمود  
درويش مجموعة من قصائد ديوانه  
( سديم الظل الصالح ) ثم أعقبه  
الشاعر نزار قباني بقراءة قصيدة  
جديدة ، وتمت بإطاح الجمهور احتفل  
درويش مرة أخرى المسرح ليقرأ  
قصيدة جديدة لم يقرأها من قبل وهي  
قصيدة ( من فطة الموت الذي  
لا صوت فيه ) . ثم أقبل لكم أن  
الصدق أكثر نفاذاً ، وأكثر فاعلية ،  
وأكثر إقناعاً !

ألم أقل لكم أن الشعر الحقيقي ،  
والغذاء الحقيقي ، هو ما يتواصل مع  
الوعي الجماعي خارج حدود البراميس  
والترتيبات الرسمية !

تحية لمهرجان المرشد الشعري  
مهرجاناً عربياً لكل العرب من الأذن  
إلى الأقصى ، بمبدأ من كل  
احتشال ، وكل احتفال ، وكل  
ضراعة على عتبات ( الظل العالي ) .  
□الفصاحة المصرية .. الحصاد  
الأخير :-

● الناقد المصري الدكتور جابر  
عصفور انتهى من كتابه الأخير « آفة  
الشاعر العربي المعاصر » ، فيه يتناول  
الناقد مفهوم ( القناع ) ، ووظيفته  
كتقنية شعرية ذاتة في شعر : صلاح  
عبد الصبور ، وأمل دنقل ، وعبد  
الرحاب البليان ، وأدونيس ، ومحمود  
درويش .

● « منزل دون جلد » رواية  
للكاتبة اللبنانية « أنثريه شديد »  
صدرت عن دار لساناريسون  
الفرنسية .

● صدرت في بغداد المجموعة  
الفصحية الأولى للكاتبة ميسلون  
هادي بمتوان ( الشخص الثالث ) .  
المجموعة تحتوي ١٢ قصة كُتبت في  
الفترة ما بين ١٩٧٩ ، ١٩٨٥ .

وفاعليته ، وجنوده من كونه أكثر  
حرية من اللاتفات الملوثة التي ينبغ  
باسمها في المحافل ، وأكثر ثورية من  
جلسات البحث والنقد التي تعقد  
حول ، وأكثر صدقا ، وأكثر نقادا إلى  
الوعي ، وإقناعاً من كلمات الوفود  
والضيوف وأعضاء الحلقات .

ويا « نزار قباني » .. بإحلال في  
قلبك أحزان « بليق الراوي » ..  
ويسا ( هكذا تكتب تاريخ  
النساء ) ..

رجلة ، أن تكون أكثر حكمة ، وأقل  
انتهاراً .  
لسا هكذا تكتب تاريخ الشعر  
العربي .  
لم هكذا تكتب تاريخ الشعر  
العربي !!؟

الشعر بيت حنون « دافق » بلجا  
إليه كل الأطفال الترددين والحائنين  
بالثورة من محيط المنطقة إلى محيطها .  
الشعر مشروع « ثوري » يتألى على  
الخصوس بجدول أعمال أي جلس  
أو مؤسسة أو نظام مهما كان تحسره  
أو شعاره ، وهو ليس طفلاً ضائعاً في  
الضاهرة أو دمشق أو بيروت  
أو عدن ، وليست له إقامة استثنائية  
في كل تلك العواصم ما عدا الرصافة  
والكرخ . إن له أثراً وبيئاً وسرياً في  
كل ركن من أركان العالم العربي .  
الشعر ليس مهرجاناً ، ولا كرنفالاً ،  
ولا حفلة تعميد مبرجة برجمة  
ورسمية .. وإن كنا لا ننكر أن يقيم  
أحد له منا مهرجاناً أو يرفع باسمه  
قوساً من أقواس الشعر . ولكنه في  
الأساس يكتب وجوده ، وأبوته ،

□... يا نزار قباني  
للشعر أبناء آخرون :-

في العدد ١٣٦ - كاتسون الأول  
١٩٨٥ من مجلة ( النهضة العربية )  
وتمت عنوان « مهرجان المرشد  
الشعري الخاص » وكانت متتابعة  
« مرمورة » لفيصل جاسم من بغداد  
لأحداث المهرجان التفصيلية حيث  
جاء بها ما يلي :

« صبية من شمراء المرب احتلوا  
مسرح قاعة الاحتفالات الكبرى في  
جلسة الافتتاح هم : نزار قباني ،  
وحيد الله قصيدته ثابته  
عنه الشاعر الفلسطيني أميب  
ناصر ) ، وسامد الصباح ، وعبد  
الرزاق عبد الواحد ، وسعد  
درويش ، وعبد الرحيم عسر ،  
وحيي الدين فارس . ولقد كانت  
كلمة الشاعر نزار قباني تحية للمراق  
الذي يقابل ويقيم أكبر مهرجان في  
الشعر العربي في آن واحد ، ويقول  
فيها : « ما هو الشعر يعود إلى بغداد مرة  
أخرى كما يعود الطفل الضائع إلى  
بيت أبيه ، لا أحد يعرف في هذا العالم  
معي أبوة الشعر إلا أهل الرصافة  
والكرخ ، فالشعر باستثناء العراق  
لا أثر له ولا بيت له ولا سرور يأوي  
إليه » .

لم يغيب « نزار قباني » في سكرة  
متشبية :- « ولا اعتقد أن حكومة  
« لبرية » في أي مكان من العالم  
أدخلت الشعر في جدول أعمال مجلس  
قيادة الثورة ، ومناقشات مجلس  
السوزراء ، ول خطط التنمية  
والأعمال مثلاً فملت الحكومة  
العراقية » .

وأنا أحب ( بغداد ) الشعر ،  
والشعراء ، والمروسة ( بغداد )  
السياب ، وصحب الشيخ جعفر ،  
وسعدى يوسف . ولكن لا أحب  
« فصائد منيع البلاط » ، ولا أحب  
تسوية ( الحقيقة الملتفة ) ، ولا أحب  
إبدال مسألة الحب ذاته .



# روحيه عساف..

## ومسرح الحكواتى

فاطمة عبده

« لم يستطع روجيه قاتلا »

هنا أصبح المسرح بهذه الصورة التي تعتمد على صياغة العرض عن طريق المباشرة شيئا غائبا عما من المسرح الغربى ، إذ صار نتاج خربة وليس نتاج مدينة . فالمسرح الغربي في أمتنا يقوم على فكرة التكرار منذ عهد اليونان ، تلك الفكرة التي تعمل في طياتها دلالات حضارية معينة تخلص في تصوير ضرورة إنقصال الإنسان الرفي القاد إلى القرية عن صوته الحقيقية وأن يرتدى تناحاً وقناع الصامل أو الخادم لسلبه ..

لما المسرح في مجتمعات الشرق ، فينبغي أن يدخل عن فكرة القناع والتكرار ، ويعتمد على إحفاظ المثل بشخصيته الحقيقية بوصفه تعبيراً عن البيئة التي يتنفس إليها ، والتي يتم فيها العرض المسرحى نفسه ، وهذا يتم التوافق بين العمل وبين الجمهور .

المسرح من وجهة نظرى ليس إلا ساحة يلقي فيها مجتمع القرية للتصوير عن نفسه من خلال الجدل الدائم بين الواقع المرير المتضارب وبين التراث الوجداني والتاريخي المكتمل .

لذلك للمسرح بالنسبة لي هو وسيلة للتعبير عن روح الجماعة وليس تعبيراً للمجتمع . كسأ إنه وسيلة للمحافظة على الهوية العربية التي تتعرض الآن لخطر داهم سواء عن طريق الغزو العسكري أو الحضارى . لكن رغم ذلك لا أرفض بصوره مسطرفة الاستفادة من أى أساليب مسرحية غربية ، بشرط أن يتم تطبيقها خدمة الهدف العام الذي ننشده ، كما أنى أعترف أن مسرحى ربما كان تنحياً طويلاً للمرحلة الصعبة التي يمر بها لبنان الآن . ولا أستطيع أن أجزم بأن هذا النوع من المسرح سوف يكتب له الإستمرار .

وللمسرح الأساسى لى هذا النوع من العروض هو الإرتجال والتأليف الجماعى ، الذى عادة ما يستند إلى قصة حقيقية يتناقلها الناس . يتم التوصل إلى مثل هذه النوعية من القصص عن طريق معايشة الفترة شهوياً طويلة لمجتمع معين . وقد تستلحق تلك القصة المتابعة من الواقع الحاضر قصصاً أخرى تكمن في وجدان الجماعة بحيث يتواصل الحاضر بالماضى الترتيب في وجدان تلك الجماعة .



إلى طلاب معهد الفنون الأكاديمية الفنون برجل المسرح والسنيما وروحيه عساف أستاذة مادة الدراما بجامعة بيروت ، بمناسبة عرض فيلمه الأول « معركة » بمرجان القاعرة السينمائي الدولي سنة ١٩٨٥ وبعد روجيه رائد حركة مسرحية جديدة ، تحاول الوصول إلى مسرح عربى معاصر . يبدأ بمعايشة الواقع من خلال تواصله بالماضى مع استبعاد الإضافة بتجزئات المسرح الغربى وذلك من خلال تجارب جديدة أطلق عليها اسم « مسرح الحكواتى .. » ود القاعرة ، تنشر هذه الندوة تراصلاً مع الواقع التناقى ومع طموح الشباب الذين نظموا هذه الندوة

وقد بدأ عساف الندوة بشرح حركته المسرحية :- من أين بدأت ، وفلسفتها ، وحركتها :-

قال :-

كان الطريق هو العودة للتراث الشعبى المتناقل بين الناس ، وكانت المحاولة هي إيجاد أرضية مشتركة توجد بين فئات الشعب رغم اختلاف إهتماماتها ، ليأتى لنا جسر يوحد بين الماضى والحاضر لمحاولة خلق مسرح عربى صميم .

هذا الإيمان بأن المسرح الغربى ولد في ظروف اجتماعية معينة لا تتفق مع الحضارة العربية ، لذا حاولت أن أتلمس طرقاً مسرحية أصيلة في البيئة العربية . فبدأت رحلة بحث طويلة حاولت فيها أن أتفرع على معطيات الواقع من خلال إختلاطى المباشر والطويل بمصاحبات من الناس - خاصة في الجنوب اللبناني والخيمات الفلسطينية - وقد استلهمت أثناء تلك المعايشة الطويلة أن أتوصل إلى شكل مسرحى يقترب إلى حد بعيد من الإحتفال الجماعى . بحيث يصبح الجمهور جزءاً من العرض مشتركاً فيه منذ اللبنة الأولى ، وليس مجرد متفرج .

## ●● كيف يمكنك التغلب على تباين الاتجاهات في

الجموعة التي تقوم بالعرض ؟

● من الضروري جداً الانسجام بين أعضاء الفرقة ، ويمكن أن يتباين الناس في اتجاهاتهم ولكنهم ينسجمون رغم ذلك . فالظروف المرجوة في لبنان الآن تساعد على تفرق ذلك . فنحن نعيش تلك الظروف كعائلة واحدة أمام عدو واحد ، لإننا جميعاً أمام الموت .

لذا فالحرب ساعدت في صحة الممارسة للعمل . ووجود ثقة بين الفنان والناس . وهذا شيء لم يوجد دائماً ، فالفنان عادة لا يثق بالشعب إنما يثق في الفن وعندما في الحكران اختلقت الحالة . لهذا لم تتأثر بتباين الاتجاهات ، وأن كنت أقول إنه يوجد بعض الناس التي تقبلت في ضرب ما . وهذا لا يعملوا معاً منذ البداية .

ذلك لا يعني أن الفرقة ليس فيها صعوبات . أو مشكلات ولكن هذه المشاكل محل وإذا لم تنته لا يصبح هناك عمل . لأنه لابد أن يتحقق نوع من الانسجام والوحدة الفكرية . وإن كان هذا ليس سهلاً .

## ●● هل تستمر الفرقة بدون روجيه صاف ؟

● لا فنحن بدأنا العمل معاً منذ عام ١٩٧٧ إلى سنة ١٩٨٥ وفي فترة غير كافية لتأسيس فرقة متكاملة كما أن هذا النهج جديد لنا الذي بدأه . ولا يوجد من يكمل الطريق حتى الآن .

## ●● ما الذي تريد توصيله من خلال مسرحك ؟

● من الأشياء التي اكتشفناها في لبنان خلال الممارسة أن الإنسان في حاجة إلى التعبير ، وهذا ليس خصوصاً دالياً . إنما نحن نشعره جيداً نظراً للحرب التي تقوض بيننا أو تؤدي بأشخاص جديدين ، والذي نلغيه تلك الحرب تر . أشخاص أن تقيه . لهذا إما بالتعبير يحقق رغبة الـ ... هذا لإننا مهوون مباشرة في لبنان . وفي رأيي أن كل المجتمع العربي مهده . ذلك ما يجعل الإنسان يتجهل ويتماثل مع الآخرين من خلال الحكى . وتسجيل الواقع والتعبير عنه بالفن المسرحي .

## ●● هل هناك في مسرحك مضامين لا تتناسب مع الحبيبة الأوطان ؟

● أنا لم أخرج الشكل البديل للمسرح الغربي ، كما أتى لا أكثر هذا الشكل ، ولكني أقول أننا في علاقتنا بالناس الذي نخلقه حياتنا نعتقد أن ذلك الشكل أو ذلك قد يأتي حاجتنا للتعبير . إن كل شعب لديه وسائل تعبيرة الخاصة ، التي تخلق مسرحه الخاص . فمباشرة أن يكون أبداً هو مسرح راسين وكورن والحكيم هو شكل من تلك الأشكال الخاصة التي أكتشفها ، بل ويجري الأشكال الأخرى ... إننا نستخرج من خلاله المسرح ولا نحمده ، وفيه نستخدم من برغت وغيره بل ومن السينما أيضاً .



ورغم أنه قد سبق الجمهور وقام بتحديد موعد السهرة إلا أنه لا توجد لحظة زمنية ليده العرض . كما أن الإضاءة تظل مستمرة بصالة العرض طوال الوقت .

لما هن الفرق بين الحكايات ومسرح الشارع في أمريكا فيفضل في أنه في مسرح الحكايات يشترك الناس في العمل نفسه ابتداءً من البروفات الأولى . ومن ثم ، لا يتصلح الجمهور من الممثلين عملياً أثناء العرض . وهنا يكون الانسجام والتوافق المسبق الأمر غير المتوفر في مسرح الشارع ...

كما إننا في البداية تقدم نصاً ثابتاً يمكن عرضه في أي مكان ويكون فيه التنوع بين الرواية والشعر والتسجيل والكورس ... إلخ على خلاف مسرح الشارع الأمريكي .

## ●● كيف تختار المثل ؟

● يتم اختيار المثل بصعوبة ، فقد استغرق إعداد الفرقة ثلاث سنوات . وأنا أحرص الناس قبل التفكير في المسرح ، وهذا الناس هم الذين يقومون بالتسجيل وعمل المسرحية . لذلك فلا توجد فرقة بالمعنى القهوم ولكنها تقدم بشكل طري ، وأثناء العمل تتطور العلاقات ويمكن من خلال حضور أي شخص أن يتحول إلى مثل في مسرحية ، من مسرح الحكايات .

[ لكن يبقى لروجي صاف أن يحاربه هذه هي تجربة صادقة نبت من واقع حي . حاولت التعبير عنه بصدق ، وجعلت النشاط المسرحي يستمر رغم كل العقائل والدمار ]

وبعد عرض صاف حركته المسرحية أجاب على أسئلة عدة وجهها له الطلاب كما دخل معهم في حوار طويل حول القضايا المثارة والتي كان أهمها .

## ●● ما طبيعة العرض في مسرح الحكايات وما الفرق بينه وبين مسرح الشارع في أمريكا ؟

● عادة ما يكون العرض المسرحي في حديقة أو مدرسة أو غيرها ومادة ما يثق الناس قبل ذلك على المكان الذي يقدمه هؤلاء الناس بأنفسهم ، ويتولون بيع التذاكر ، ويقومون بالدعاية للعرض ، وتحديد موعدته عند البداية يدخل الممثلون والناس معاً ... يتحدثون أحاديث طبيعية ، ثم ترحب بالجمهور بقصيدة أو أغنية نلحم فيها موضوع السهرة . بعدها تبدأ السهرة بشكل إحتفالي ، فنعرض فيها الرواية الطبيعية لأحداث الحكاية ، ثم تبدأ عملية التمثيل ولا يوجد قاعدة لذلك فيمكن أن يبدأ الراوي نفسه في مثل المشهد ويكون أول شخصية في المسرحية كما يمكن أن يقدم بالملك الآخرين . وأحياناً يحدث أثناء التمثيل أن نود للراوية





# عندما تقسم حبيبي

وليم شكسبير  
ترجمة إدوارد عدلي جليسي

عندما تقسم حبيبي أبداً خلاصه



فإن أتق أضيقها  
ولأن أعزها أهداها  
فهي تبتعد أن تتأخر بيده الأرمجة  
وتسبب أن تعجز لكل حين العاد المتحمدة  
وأعفتني لشكرها ما أجد  
أن ما يلبس لي  
مع ما يلبس لي  
عازيها أنما هي العجز  
ومناطة فلما أهدتني  
عندما تقسم حبيبي أبداً خلاصه  
فإن أتق أضيقها  
ولأن أعزها أهداها

فهي تبتعد أن تتأخر بيده الأرمجة  
وتسبب أن تعجز لكل حين العاد المتحمدة  
وأعفتني لشكرها ما أجد  
أن ما يلبس لي  
مع ما يلبس لي  
عازيها أنما هي العجز  
ومناطة فلما أهدتني  
عندما تقسم حبيبي أبداً خلاصه  
فإن أتق أضيقها  
ولأن أعزها أهداها  
فهي تبتعد أن تتأخر بيده الأرمجة  
وتسبب أن تعجز لكل حين العاد المتحمدة  
وأعفتني لشكرها ما أجد  
أن ما يلبس لي  
مع ما يلبس لي  
عازيها أنما هي العجز  
ومناطة فلما أهدتني

# التربيع والتدوير بكائية زمن الأقساط

## فاضل الأسود

تلفد استطاع أن يحول ذلك المونولوج الطويل إلى عرض وإداه جميل فحاشة العرض ليست سوى سطح بيت مصري يطل على قاهرة الحياة في قاهرة المعز القديمة ويقال قرب من ساحة (سيدنا الحسين) والأزهري الشريف .

فمن هذه المفردات البسيطة والتي لا تتيح سوى إختصاراً صعباً . استطاع (سمير المصغوري) أن يصوغ شكلاً يتميز بالجمال والتوسع . فظهر التاريخ المنميت من حوارى وأزقة القاهرة المعزمية يتخرج يعطر صحابات البخور والسلك الذي يتشرب في صالة العرض .

والمجلد الصوتي وسامع التراتيل والتواشيح الصادرة من مآذن الجدي القديم ، تتألف مع قدم القصبه التي طرحها (أحمد عبد الوهاب) . وقطع الملابس وأرجل الغسيل (كانت قد وفرت للعرض المسرحي قدراً من الاسترخاء الجمالي والحركي المتمثل في خلق الاسماء بشخصيات وهمية في عالم (أحمد عبد الوهاب) كى يجاورها أو يلاخيها وقد يتخاصم معها أو يبيعها على مستوى الفصل المسرحي .

وهي أيضا مفردات مفعمة شرهه بما تحمله من إشارات وكتابات في المفرد والتسبيح الدلال للعرض . وكأنها نغم الغسيل القدر لتلك الشخصية الإخترازية . وهي أيضا تجربة بلا هوادة أو راحة لتلك الكيان البشري المتخالف سواء في عصر (أحمد عبد الوهاب) أو في عصر آخر وانتمت في قطع الملابس الداخلية المنشورة على الإحراق فوق السطح .

كما أن الحركة الدائرية للعرض (روندو) والتي يمسدها (أحمد ماهر) بظفرائه المستمرة حتى يبدأ الحداث إلى نقطة البداية من جديد في أول العرض وهكذا في دورة أخرى . الخ في دائرة بلا انقطاع أو توقف ، كما يقول أحمد ماهر في شخصية المواطن المصري الذي يدور مثل ثور في ساقه : أقوم الصبح بدري وأغسل وجهي بليلة الدافئ والصبايون لم أتناول أفطاري جيتا ويضا ومرى . الخ . ولكن لا أن تتسائل إلى ما جدوى ذلك الذي يبدأ في العرض على لسان أحد سكان حارة المعزى والذي اتجهم سطوحهم (أحمد بن عبد الوهاب) في نهاية جملة تقريره محاول دون جهد محقق أن تلفت انتباه الجمهور لوجود شخصية غريبة التصرفات تقرأ كتابا قديمه . الخ) وفي رأى أنها تنقل من مجال العرض حيث أنها تفرغ في المتفرج قدراً من السلاخية فتحاول من ذلك النقص . وهي أيضا تحاول أن تخلق ببلده درامية لكنها محدودة من خلال شد إنتباه المتفرج بشكل صناعي إلى ما يشبه الحفوة وهو أمر نرى من الأفضل التجاوز عنه خصوصاً وهو يخلق فرعين بأن يقوم سؤال في ذهن المشاهد هل كان بلاغ السكان مطلب النجدة قبل الإقحام أم بعده ؟ وإذا كان بعد الإقحام وهو ما يؤكد بلاغ السكان تكيف نفس حركة دخول (أحمد ماهر) مفتاحاً بعد أن يندق بضعة مسامير في باب السطح ؟

الدخول منها للعرض القبي . وإن كان كل مستوى على حده ينجح بما قبله ويرتبط عضوياً بما يليه :

فهناك مستوى الترابط والمباشرة والمتمثل في مشكلة (أحمد بن عبد الوهاب) والذي جهل (الجاحظ) في كتابه (التربيع والتدوير) . ثم يتسع منظور العرض من خصوصية التنازع والمجادلة المتبادل بين (أحمد بن عبد الوهاب) وفريقه (الجاحظ) إلى مستوى أكثر رحابة وفهملاً يعرض قضايا كسل (الأحداث عبد الوهاب) عن جاموا إلى الدنيا قبل زمان (أحمد عبد الوهاب) (الجاحظ) وعن آتو بعده في كل زمان ويمكن .

ثم يعود العرض مرة أخرى ليشق من منظور الرؤى كي يتبع بعداً أكثر وثيقاً ومذاقاً أكثر سخونة بالعرض لفقيه المواطن المصري (أحمد عبد الوهاب) معاصرنا والذي عاش وما زال يبتنا .

بين هذه المستويات المسرحية الثلاثة تنتقل الفنان (أحمد ماهر) بقدرة فنيائية مذهشة . فهو بلا شك مكسب العرض رغم واحد فيها يقوم به من أداء جملة يتنقل بسهولة على كل صموات ومشكلات دور صعب ويجهل لقد برهن (أحمد ماهر) على أنه قادر على التسلخ من إطار الأدوار التقليدية ليبدع جديد في مثل هذه النوعية المرهقة من الأعمال .

وإذا كانت (التربيع والتدوير) بمثابة محطة انطلاق جديدة (لأحمد ماهر) فلأنها بالنسبة للجمهور مثل حلم جميل قدمه رقص الشديد من فن (سمير المصغوري) الذي نتفذه طويلاً .



في الزمن الرديء ، زمن الخجود والتكرار ، زمن الغواية والجنس زمن النهم والاستهلاك والأقساط . لا بد أن تضع القيم وتنامى هبات البشر . بعد أن يكونوا قد سقطوا بالافعل في وحل الغواية ، مكبلين بالقيود والأقساط .

ومن هذه التهمة فائقة البساطة ، فائقة الشراء . يزامن الفنان (سمير المصغوري) بمزلة الرقيق خيوط الكتان المسرحي التونسي (مز الدين لندى) . والذي كتب معارضة وثيقة العبارة لكتساب (التربيع والتدوير) . ويضع منها نسجها ذاتها وعرضاً مسرحياً بالغ الثراء في قالب المونودراما . ويغض النظر عن رأينا في قضية المونودراما وهل هي إنكسار أو نكسة وتبقى في مسألة المسرح ؟ ولوسوف نجد القاريه ما سوف نرى غليله في دراسته مفصلة بجوار هذا المقال . ويغض النظر أيضا فيما يذهب إليه المؤلف والمخرج حول قيمة الكاتب الموسوعي (أبو عثمان غفران بن بحر) المعروف بالجاحظ . وإن كان رأينا أن عبقرية الجاحظ وصورته ككاتب ومفكر موسوعي هي التي صنعت شهرته وهي التي سهلت له الطريق إلى النجاح والقرب من ذوق السلطان . لم تكن القرى من الولاء أو الخلفاء هي سبب موته الجاحظ الذي عاش ما يقرب قرن من الزمان . فما حيلته وهو الذي عاشه أنى عشر خلفه من خلفاء دولة بني العباس وكلهم تنافسوا على القرب إلى الرجل ومنه فبما إذا خاصته الأيام في تلك الفترة القصيرة المشهورة بمحنة خلق القرآن الذي حكم الخليفة (أحمد بن عبد الوهاب) في تلك الفترة القصيرة (أبو أمسحان إبراهيم بن سيار النظام) وثيقة أقطاب الخيال للتمثيل والحلب .

لكن ما يمتنا بالدرجة الأولى في هذه المجال هو المرض المسرحي في حد ذاته . كما شاهدنا الجمهور في ق : (صلاح عبد الصبور يمسح الظلمة) . أو كما نشر وليس كما دونه مؤلفه (مز الدين لندى) . أو كما نشر في مجله (فضاءات مسرحية) . أو حتى كما طرعه الفنان (سمير المصغوري) . فأن الفضل في ذلك ليس من شأن كاتب هذه المجال .

وبدائية فإن العرض المسرحي (التربيع والتدوير) تتناقل منه عاود ثلاثه هي بمثابة مفاتيح ضبط الأوتار في آلة العزف المسرحي . أو هي مستويات ثلاث يمكن

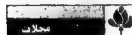


معرض

● **يقام بقاعة السلام بمجمع** محمد محمود خليل حلي الخاس من ينشر معرض **إن الزجاج للفتنان** [ زكريا المختار ] الذي يصور مجموعة أعمال نحتية من الزجاج إضافة إلى أطباق زجاجية وأية بعض تجسيير يلمس النروح المصرية ويتحرر في مسر وثبات .

● **يقام في قاعة الأتيليه بالقاهرة** معرض الفنان [ فتحي عطفي ] يوم الأحد القادم - وهو يقدم مجموعة أعمال من التصوير الزيتي - هذا هو المعرض الأول للفنان فتحي عطفي الذي عرف من قبل بنشاطه الواسع في الأوساط العملية وفوزه بالعديد من جوائز مسابقات العمال - يستمر المعرض حتى ١٧ يناير .

● **يختل مصر في ترمينال اغند** الدولي السادس الذي يقام في ٢٢ فبراير القادم الخراف اللوه [ حسن عبد الحميد ] والفنان [ محمود بشمشي ] ويصاحب المعرض - قوسبير لة - ويشارك في العرض - الخراف الفنان [ د. محمد طه حسين ] .



محللات

[ المصريون ] اسم مجلة الماستر التي صدرت من مركز شباب شبرا البلد - بجهود ملتقة للظفر من أعضاء المركز حديث العهد - السؤال بول لماذا لا تسمى المجلة [ المصريون ] أم لا القاتمين على إخراجها خبراء أجناب لا يعرفون اللغة العربية :



رحيل

## الوفاء يا أهل الوفاء !!

في صمت إعلامي رهيب رحل من علنا هذا الشهر العالم الجليل الدكتور عبد الكريم الخطيب تاركاً وراءه مجموعة قيمة من الدراسات الإسلامية في التفسير والسنة والاجتهاد والفقه في القضايا المعاصرة ، كان رحمه الله مثلاً نادرة في حسن الاخلاق ، وطيب المعاملة ، واستناداً عميق الاستباقية جليل من العلماء الذين يتواجدون الآن في ساحة فكرنا ، وكانت له مواقف المشهورة في الكثير من القضايا العربية والإسلامية ، وللعالم الجليل أسلوبه الفخيز الذي طمأ أمتنا به من خلال أحاديثه الإذاعية وما كان يلزم يشهد حتى لجمعية بيتا لوفاء لفضيلة الأستاذ الدكتور محمد كامل النقي الذي عمل في حقل التعليم والدعوة أوصافاً وأموالاً ، وأصرح للمكتبة العربية مؤلفات جليلة طمأ أثرت فكر طلاب العلم بالدعوة والدعاة ، وكان رحمه الله مثلاً للأجيال المستتير الذي يمزج الوفاء بالوروث الثقافي الإسلامي ، وظل رائداً ، داعية وتخرجت على يديه أسواق ولقواج من طلاب الدعوة .

قبل رحيل هذين العلمين العالين تذكراً فيصننا في وفاة العلامة الجليل محمد كامل حه الذي وبه حياته لنرويح السلام والدعوة الإسلامية وتشارك في مسيرة التعليم الإسلامي وكان مثلاً للعلم العامل .

هذه أوراق خضراء تتساقط من دوحه الساحة الإسلامية لأعوض لهم ، فلتعن في حصر من يلعب لا يحى حوضه بل كلمة متعب حل أصلانا الذي اكفى بأخبار كان أكثرها سطور حمة في ممود ملنا عن وفاة هؤلاء الأئمة لا يستحق هؤلاء من الفكر والتكرير بدلاً من اللواله التي تقام لفتان وهذان ليس الأجدد أن تبرز دور هؤلاء الأماجد كمثل أهل الشبان الذي لا يجد المثل الذي إلا في السطحين - الوفاء يا أهل الوفاء !

● **لم يكن من الممكن** الاستعانة عن مثل هذه الأظمة الفاضرة والغالية الثمن ( جبرى ) - كيب - حام - طوم باردة ) واستبدالها بنحية بسيطة لا يذبح لها ؟ !

ولرى أن المشية المعاصرة للإستعلامات قد خالفت العرف التصرف عليه في مجال المسابقات الأدبية فقد جرى العرف أن الجوائز المالية توزع حتى المركز الثالث ، وأحياناً حتى المركز الخامس . وإذا كانت هناك بساطة لكان كل أدب فالز - في هذه المسابقة التي أعلنت هذه المشية الثرية - قد حصل على جائزة واحدة متدنة بشر بالتقدير بدلاً من أن يعود إلى عائلته ومعه ورقة مكتوب عليها شهادة تقدير .

ولذا كان الأمر هو الإعتناء بالظفر والشكل . كان لابد للشرف حل هذا الإحطال أن يقوم بتكريم الحمة أدباء الأول بدلاً من إحصار التكريم على الأول والثاني فقط .

وهل من النطق أو الصلاد أن يتشاور صاحب المركز الثالث ( كاتب هذه الرسالة ) بصاحب المركز العشرين يشهادة تقدير . أشمر بالظلم في التقدير ! ثم ماذا دعانا إذن - الدكتور البشاشي وهو يعلم أننا من عائلته بيملة . هل لتكون وكيمازس في الحفل المقام خصيصاً لصاحب المركز الأول والثاني ؟ !

وهناك أيضاً تصور قد حدث من قبل الهيئة العامة للإستعلامات يتصور في تجهلها لتأكيده فائزين في مسابقاتهم وقد جئنا بانه حل بريقات مرسة لنا من الهيئة وتحتاج بانه لم يكن قد هيء لنا المثل أو مصاريفه ، ولا حتى مصاريف السفر . وحتى تكون هناك ديمقراطية أطالب بإعادة تقديرنا نحن الذين نرتنا حتى المركز الخامس على الأقل . خلاصاً . هذا الإسراف الزائد في الحفل المقام في هيلتون وديسب أنى كما تأل خيرى من مجهود الحاضرين خاصة وأن مصر تصان من سداد ديوبها .

حسين أبو زينة

## مهزلة في هيئة الإستعلامات

أعلنت الهيئة العامة للإستعلامات في شهر سبتمبر الماضي بجرميدة الأهرام من عدة مسابقات موضوعها إنتصارات حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وقد اشتركت في مجال الفصة القصيرة بإحدى قصص ، وفي شهر ديسمبر الحالي أعلنت الهيئة المذكورة النتائج التي أسفرت عنها المسابقة ، وكان الإعلان بواسطة بريقات أرسلت للناشرين لكي يجسروا الحفل المخصص لهم ويتسلموا جوائزهم شخصياً .

وقد تلقت بخلاف البرقة خطاباً من المنطقة التابعة لهيئة الإستعلامات بصحافة الإسكندرية حيث أقيم . معتمونه التأكيد على كفايتنا ثالث أن أتوجه إلى الفاضرة يوم الأحد ١٥/١٢/١٩٨٥ والذهاب إلى فندق هيلتون رمسيس حيث يقام حفل توزيع الجوائز بقاعة هيرون .

وسأرت بالفعل إلى القاهرة ، وذهبت إلى الفندق المذكور ، وقد بدأ الحفل في الساعة والنصف ، وأجيراً أعلن رئيس هيئة الإستعلامات نتائج المسابقة . وقد تال الفائز الأول ألف جنية ، والفائز الثاني خمسمائة جنية وانقض الموعد ثم دعانا لرئيس الهيئة الموقرة في طعام العشاء ، وذهبت إلى قاعة أخرى بها ، وبولي ، عظيم عليه الأظمة وأضرها وكذلك المشروبات والمصاير المتأخرة .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن : ● **لم يكن من الممكن** الاستعانة عن جابر مثل هذه القاعة في هذا الفتنك العظيم والمغال جذا جذا - يمكن آخر مثل نادى المحافطة أو في مبنى الإستعلامات ؟ !

## جمعية لأصدقاء ومحبى فؤاد حداد

● تقدم الأسبوع الماضي أصدقاء ومحبو الشاعر فؤاد حداد، إلى مديرية الشؤون الاجتماعية بالجيزة بأوراق جمعية يرغبون في إشهارها، من أهداف الجمعية... المحافظة على وجمع ونشر أشعار فؤاد حداد، بالإضافة إلى إقامة مهرجان سنوي تعان خلاله نتائج مسابقة تنظمها الجمعية وتنتج جوائزها إلى شعراء شبان، ومن بين الحاضرين أئتمن مجلس مؤقت لإدارة الجمعية، تشكل حداد نائباً لرئيس، ومعهز نعيم الأب العربي الحديث بجامعة القاهرة رئيساً، والشعراء... حسن فؤاد حداد نائباً لرئيس، ومعهز نعيم سكوتيسراً، ومعهز الحلو أميناً للصندوق، ومحمد كشيك عضواً، ومعهز الصارى عضواً.

● صدر للشاعر وفعت سلام كتاب جديد يحمل عنوان (ظيمة في بظنون)، وهو عنوان قصيدة الشاعر الكبير مايكولسكي - يقدم رفعت سلام هذه القصيدة الطويلة بدماسة نقدية.

● والصيد والصيد هي الرواية الأخيرة للقاص والروائي والبراهيم عبد المجيد، يتميز إبراهيم عبد المجيد في هذه الرواية بلغة واضحة مكثفة شاقة عا ورائها باقتدار حيث تجل مدينة الاسكندرية متصراً لاشعاع المكسار الدال، سبق للروائي إبراهيم عبد المجيد أن أصدر من قبل روايتين متميزتين هما والمساكنة و دلياة العشق والدم.

● يجرى المخرج الاذاعي [ الشريف خاطر ] اعدادا مسرحية [ سالومي ] للكاتب [ محمد سلساوي ] غنيداً لتقديمها في البرنامج الثاى . كما يجرى اعدادا ايضا لآخرها مسرحية للشاعر الكندي [ مهدى بدقي ] .

● يعرض كل يوم سبت وأحد من الأسبوع بتايى السينما بحدون الذين أحد الأذلاء التي يتم بالتقوس التشكيل - وصلت للمجمع جموعة أفلام من الفن الإيظالى وبسردية المدسة التأثيرية .



## المشخصاتية

تقدم فرقة شيرا الحمية المسرحية أحد عروض التثافة الجماهيرية الجيدة وهي مسرحية [ المشخصاتية ] من تأليف الكاتب [ عبد الله الطوخى ] والمخرج [ سلامة حسن ] ، وتقدم المسرحية على تيمة بسيطة هي عودة المؤلف [ حسن ] وابن القرية بصحبة صديقه المخرج لتكوين فرقة مسرحية في قرية ترله هن أهل القرية بعد عتاه يومهم ويعلم المادى في طرفاتها أن هن الرغب في التقدم إلى هذه القرية كيد اسمه حتى يجتبر ، ومن خلال هذا السياق تتم مجموعة استكشافات صغيرة من أهل القرية تحوى على بعض نقاط إشاعة على حياتهم إيجاباً أو سلباً - فهنا هو ومعهز عزم ، الذى يقدم باقتدار بتجمل دور « عرفان » يبحث عن كلب ليعمه حتى يدخل المستشفى مع حبيبه .. وهكذا .. يتبقى الفصل الأول دون حدث درامى متشابك فيه يقوم [ عبد الله الطوخى ] بفرد منطق الشخصيات ، كل ق كيق دون أن يشل فيها قيتل الصراع حتى يبدأ الفصل الثاى وتظهر مشكلة عدم وجود عنصر نسائى من الفرقة وهنا تظهر فكرة المسرحية التى تريد أن تقول إننا نقول الحب وتيق حرية المرأة بالحرف عليها وتحرم مجتمعة وانفتحت من فرصة أن تشارك المرأة دورها في الكفاح .. تقدم [ المرأة ] التى تقوم بدورها [ دلي ونس ] باقتدار مرنكية تقاضا على وجهها مطالبة المؤلف بالتشيل معها - ومطالبة فيها بعد زوجها [ عبد الفتاح ] بتجمل الحركة الثانية معها - فمن خلال هذا التاوت [ الزواج ] المرأة - المحيب القديم يظهر الصراع بين الحرية

والتشيل بالكلمات وقير الأسمان لنشه بالاستسلام لمصر غير إنسان . وزواج عبد الله الطوخى بين مشكلة القرية - الوطن - والمرأة الحبية في رافة تية وإن سقطت هذه المزاوجة أحياساً تحت ستايك الشعرات التى يرددها المؤلف ، في تقريرية خارج نطاق الحدث الدرامى حتى أننا نتخيل أنه سيقوم في نهاية العرض للمسرح بإدانة تشلناه هذه واداة هذا الموقف السلبى القديم من قرية تأمل في يطأه القادم إليها بعد سنين في المدينة - لا يفعل .

كللك ساعد على أحداث خلل كبير ولعل يوقى هذه المزاوجة بين المرأة والوطن تركيز المخرج [ سلامة حسن ] على حركة الجاييح وتأكيده المتصر الثنائى على هذا التوتر في استغزاية عالية كان يمكن تفجيرها في سياق الحدث الاجتماعي الاساسى - وكل هذه التأكيدات ليست ساذجة التركيب فسلامة حسن يجيد حركة الجاييح في تشيلات تحته وأشكل ميرة يتجدها بعض الأضائة بشكل جيد .. والاغانى التى كتبتها [ هدى عبد ] ولحها وفشاما الفنان [ كمال زهران ] من أجل ما لحن وغنى تعبير واداة لقصى الجمهور به ومعهز .. لولا هذه التيرة العالية التى هي فوق طاقه .. لأحدث للمسرحى نفسه - وهذا العرض هو أقوى العروض التى شاهدتها للمسرح [ سلامة حسن ] على الإطلاق ويبدو أنه لن تخلف من الحركات الرمزية الأضلال للمظان على المسرح وإن استخدمها فإنه يستخدنها في سياق العرض بيه وده وحرة مثل المشهد الذى يتصور فيه أهل القرية على المسرح إلى حقيقة زهور يلعب خلالها الجايحين ويغنيان ويلقد العرض طاقات مسرحية جيدة مثل [ محمد عزم - دلي ونس ] عبد الله الحداد - ناصر خليل - صفوت عبد الله - صامر عبد التواب - أحمد شومان - أحمد عطية ] إضافة إلى المخرج [ سلامة حسن ] الذى يقدم نفسه من جديد في هذا العمل وهو يرفع هذا الجايح الأزلى بين الجمهور وغنية المسرح في ملاسة احتفاله بقرية .. ولا يخلو العرض

من لمسة الفكاهة حاضرة التى قدومها عبد الله الحداد ومعهز عزم .

السؤال المطروح هو لماذا لا يقدم التلفزيون هذه العروض المباشرة من عتظن يلزمن بتعليمات المخرجين ولا يترجون على النص ولا يتحولون إلى بولونات يستضفون الجمهور فقط للضحك .. لماذا ؟

محمد حلمى حامد



● تقام في السابعة من مساء غد الأربعاء الأول من بتايى أسبوعية في دار الأبنياء بمحضرها الشعراء [ إبراهيم عيسى - أحمد زرزور - بسرى العزب - محمد حلمى حامد - أحمد درويش فؤاد عبد الله الأور - حياة أبو النصر ] بدير الندوة الشاعر أحمد سويلم .

● أعلن لقاء الثلاثاء القرية بأبليه القاهرة من برنامج شهر بتايى الغد حيث يناقش في الثلاثاء الأول من بتايى جموعة قصصية القاص [ أحمد الشيخ ] وناقشها الناقد الدكتور [ عبد القادر الطغ ] وفي الثلاثاء الثاى مسرحية للكاتب [ فاروق عطية ] وفى الثلاثاء الثالث للشاعر [ محمود نسيم ] أما الأربعاء الأخير يناقش المسرحية [ لويس عوض ] مسرحية [ البحث عن الجلى المجهول ] للكاتب [ جورج كمال ] .

● توكلت يوم الثلاثاء الماضى بأبليه القاهرة مسرحية [ لمبة الأتعة ] للكاتب [ نبيل مرسى ] ناقشها المخرج [ الشريف خاطر ] والمخرج [ عادل العليمى ] وتحدثت المسرحية من فترة حكم « توت عنخ آمون » هذا الضير بعد وفاة إختوتن وندى الصراع الدائر بين طية وتال المعارة وبين كاز - ع شريك توت عنخ آمون في الحكم وبية - وقد أضاف الناقدان يحكم مسرحياً في العمل المسرحى بيه إلى المسرح لى - نبيل مرسى - وتوقع له الجيى مع مدير الندوة الناقد الدكتور [ ملحت الجيار ] مستقبلاً متميزاً في كتابة المسرحية



إلى علم [كتنزل الأموال، وحيث تقرر الكثير من الحقوق للفقر، بخلاف الزكاة في أموال الأغنياء .

ويضع الكاتب في سائتين وخمس صفحات من القطع الكبير، وتنشره الهيئة المصرية العامة للكتاب .

## المسرح بين الفن والفكر د. نهاد صليحة

● يحوى الكتاب على تصدير جزئين، تنازلت فيه المؤلفات: الفن بين الشكل والمضمون، والدرايين المقيم والشكل والتشيرة والمسرح بين الفكر والسياسة . وملاحظات حول نصير العمل الدرامى هذا بالإضافة إلى تناول قضايا عامة مثل: المسرح المصرى وقضية إحياء التراث، وسريقت والمسرح المصرى، والحوال بين المطلق والنسبة، والمسرح بين رسالة الحرية وفلسفة الصما .

والكتاب كما تقول الدكتورة ناهد صليحة هو بحث في علاقة الأيديولوجية بالدراما من زوايا مختلفة سواء في مجال النقد أو الإبداع الدرامى .

ويضع الكتاب في مائة وخمسة وسبعين صفحة من القطع الكبيرة، وتنشره الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عن مطبوعات [الفجر] صدر كتابان الأول مجموعة قصصية بعنوان [الماوش] للقاص الأسوانى [حسن نوب] والكتاب الثانى مجموعة قصصية أول [بنوت] [المينودج] للكتاب [النورى] [أديس على] وهما أول مجموعتين للكاتبين .



بالنسبة لتتليف . والاكشن، فإن نور غير محترف، معارف وخناقات، وهو يصرف بشكل تلقائى .

وتحدث نور الشريف عن دوره في الفيلم فقال في أقم بدورى في هذا الفيلم كما أريد ولم أحسنه بالشكل الذى نعمت أن أحسنه به الشخصيات التى ألعبها، وذلك لأن تصوير الفيلم استغرق في ثلاث سنوات ونصف وكلما استبكت بالشخصية توقفت التصوير وأنشغل بأعمال أخرى وهكذا .

وعلى الرغم من التحفظات التى أبدىها أعضاء الجمعية إلا هذا الفيلم يعد - بالفعل - أجراً تبه المؤلفين والمواطنين أن أحفظاً قائمته في المجتمع وأخرى قادمة وتطلب وعياً لواجبها وتعتبر أن آرائها حتى لا ننتكس عن الحق فنصح شبابنا خرساء .

## محدث أبو بكر



## في الطريق إليك

السياسة المالية  
لعثمان بن عفان

تأليف: قطب إبراهيم محمد

● يحوى الكتاب على خمسة أبواب وعشرة فصول ويقدم فيه مؤلفه السياسة المالية المعقدة لضمان بن عفان، وتنفيذ السياسة المالية الإسلامية، وإيرادات الجزيرة والحراج وطشور التجارة، وفنات المصالح العامة وقد تعرض الكتاب للفتنة الكبرى في عهد عثمان بن عفان، والأثار المالية للفتنة وتقييم السياسة المالية .

كما قدم التوازن الاجتماعى والمالى من حيث هو هدف أى سياسة مالية عامة، وتناول الكتاب مبحث تحقيق تنفيذ السياسة المالية في عهد الخليفة الثالث للتراث لى، وأثر هذه السياسة - فى تحقيق التوازن الاجتماعى، فى ضوء دعوة صدرت من صحابى جليل في عهد عثمان هو أبو ذر الغفارى - التى حظى الأغنياء

إلا الحق وفى أجراس الخطر يظهر مسجونا أن أنه صاحب قضية مسجن من أجلها .

وأضاف أحمد عبد الوهاب: أنا أريد أن أقول في هذا الفيلم أنه مادام هناك فساد سيظل الناس يسلكون طريق الفساد . وأنا شخصياً أعان من صراع داخل بين كتابة أفلام تناقش قضايا وأخرى تافهة ولكننا نكسب ونحصل أصحابنا على الأوف الجنيهات .

وتحدث بعد ذلك مجموعة من أعضاء الجمعية والمفكرين هادية الفيلم . وقال السيناريست عبد الحى أديب أن البداية أراحت الجمهور وهذا موضوع في فيلم تناقش قضية كهذه القضية . وكان الفروض أن ينتهى الفيلم عند حديث نور الشريف في التلفزيون بعد أن أصبح انتقائياً وتسلق ووصل إلى ما يريد . هنا كان نور الناس وقد فهم يؤكد أن هذا الشخص وأعماله مازالوا يعيشون بينا وسيظلون . ولكن قتل جابر في البداية أفسر الفيلم خاصة أن أسسه [أجراس الخطر] .

وأجاب أحمد عبد الوهاب: كانت نهاية الفيلم عند حديث نور الشريف والتلفزيون ولكن الرقابة رفضت هذه النهاية . وأرسلنا نسخة للمباحث ولم يأت الرد وكان ذلك قبل سبتمبر ١٩٨٨ وتبدأ الفيلم بما حدث بعد ذلك حيث تم القبض على ١٦٣٥ تيت أنهم من المثقفين . ذهبت مرة ثانية للرقابة وثالثة وفي كل مرة أقابل بالرفض . ولا أدري كيف حصل منهجه على موافقة الرقابة .

وتحدث أحمد عبد الوهاب عن الجمعية قائلاً: لم أشاهد فيلماً عن الانتفاخ يعالج هذا الموضوع بمرى إلا في فيلم أهل القمة، وفي هذا الفيلم هناك مشهد مثله بشكل سيء جداً مثل ضرب الحفري والاكشن في الفيلم بشكل عام لم يوفق وأجاب أحمد عبد العزيز عرج الفيلم: إتنا في هذا الفيلم نعرض لتغلب قوى الشر والمناصر المادية في القيم الشريفة ولكن وجود بعض عناصر الخير التى تناهوا الفيلم تدل على أن الأمل في الإصلاح مازال قائماً . وما حدث

## أجراس الخطر: هل يدين المثقفين

عقدت جمعية الفيلم ندوة لمناقشة فيلم أجراس الخطر وهو الجزء الثانى من المحفلة معاً، الفيلم قصة وسيناريو وحوار أحمد عبد الوهاب الذى انتشر بالتصدي للمشكلات الاجتماعية بأشهر من فيلم انتهىوا أياً السادة ومروراً بالمحفلة معاً وحى أجراس الخطر، يقوم بطولته الفيلم نور الشريف وميسد صالح ونورا وحاتم ذو الفقار والفيلم من إخراج محمد عبد العزيز الذى حضر الندوة مع نور الشريف والمؤلف والقاتل عبد العزيز غيون .

يبدأ الفيلم من نهاية الجزء الأول بخروج جابر - نور الشريف - من شركة وحاتم ذو الفقار، بعد أن لفتوا له قضية اكتشافه مخالفات في الشركة - يدخل جابر السجن ويخرج لتبدأ سلسلة من الصراعات والملاحقات التى تكشف مافيا الصفقات التى تنتمس بالتمسك والاحتيال من خلال رجال أعمال ظهروا بشكل غامض في زمن مسج المنصوص أن يصيحو سادة المجتمع ماداموا يملكون الضرائب .

ويعد صراعات قضية داخلية وبدايع الانقسام يسلك جابر الذى ترك التثقل طريقة أكثر خطورة مقلداً رجل الأعمال حاتم ذو الفقار وينتهى الفيلم بقتل أتابا وخيجه هو وزوجه من مستشفى حامل طفله الأول .

تحدث نادر عدلى المحرر بجريدة السباسب مضافاً: لماذا يدين أحمد عبد الوهاب المثقف في أفلام ثلاثة هي انتهىوا أياً السادة والمحفلة معاً وأجراس الخطر؟ وأجاب أحمد عبد الوهاب: أنا أدين المجتمع الذى يجرى له المثقف . في فيلم انتهىوا أياً السادة يظهر المثقف عاجزاً عن الحصول على شقة وهو أستاذ جامعى وفي المحفلة معاً يظهر يظهري صحنى مفصول ومضطهد لأن قلته لا يكتب



● الصديق محمود أحمد محمود، شركة المساكين سابقاً للتجهيز، القاهرة، هو صاحب الرسالة الأولى في بريندا هذا الأسبوع، وهي رسالته الأولى إلينا، تقول الرسالة: وصل الرُغم من ضماييل القاهرة منذ عهدنا الأول، ومن شموزي بصداها الطب في نفسي، ومن مرادة نفسي في الكتابة إليكم... إلخ. إنني تردت كثيراً لأسباب يخصني معظمها... لكن بعد الثنين وأربعين أسبوعاً، تغلبت رغبتي على ووجدتني أكتب إليكم، إنني أكتب الشعر والزجل والقصة القصيرة منذ أعوام خلت، كانت سنوات الدراسة الجامعية أكثرها نشاطاً، ولكني لم أبدأ أدن محاولة لنشر ما أكتبه، لشعوري بعدم الثقة في أجهزة الإعلام، ولاعتقادي أن النشر فيها لا يبد وأن يمر خلال طرقي لا أجد السير عليها، وأتانة أرسل إليكم مستهفاً نشر أعمال، بل طلباً لآسادها الرأي، وهذه نتائج من كتابان لمعها أصبق ما يعبر عني، وللصديق محمود تقول: واضح أن رسالتك تأخرت في الوصول إلينا، فما نحن في أسبوعنا الثامن والأربعين، لكن الصديق... إلخ. أم تكن الفترة التي تأتينا خلالها كاتبة لفرس إلينا؟ أتأكد شعورك لا أبدأ هذه الفترة؟ ومع هذا فمن نادر لك هذا التأخير، ونشكرنا علم الثقة في أجهزة الإعلام، ويسعدنا أن الصديق أن يكون المنبر الذي اخترته لنشر ما أكتبه الطريح، أما قصائدك الأولى فمن نادر بريندا فيها، لأن قصيدتك المشفق والأشعار، نفضل نشرها في الصديق أن تكون المصنف، فاصبر قليلاً، وما أرسلت، وما هو أشعر تقدمه القاهرة إلى الناحية الثقافية بعد أن قدمت لك، صاعد غزال، وطه حسين سالم، وصمام أبو زيد، وأحمد عبد السلام خليل، وهو واجب عليها وسق هذه المواجه وغيرها كثير، نشرها في أصداننا الغامضة.

● الصديق وجدي خليل، كلية التجارة جامعة عين شمس، هو صاحب رسالتنا الثانية، وقد شاء الصديق أن يأتي بنا بنسبه خوفاً من فقدانها، والصديق واحد من أصدقائنا الذين كتبوا إلينا في أصداننا الأولى، وكانت نصيحتنا له بالمفرمة، وفي رسالته تسأل بطلب جواباً عليه، وعلاوات شعرية أربعة يريد رأياً فيها، والسؤال الذي يوجهه الصديق هو: هل أصلح لدرج الشعر؟ وما واجب عليه هو صاحبه، وهو فقط، لأنه أدري بنسبه متابعاً يتحمل في جوانحه حتى إن كانت علاواته في البداية لم تزل، وعن المحاولات الشعرية التي عملتها الرسالة تقول: ليس من شك أن علاواته الأخيرة أنضج من المحاولات الأولى التي سبق وأرسلها إلينا، فالحجوزعات التي أقتناها لمحاولاته لنشرها، لكن... لا بد أولاً من استقراء علم العروض ودراسة أبي الصديق، فإتباع الشعر لا يأت من السمع أو الجناح للفقير، ولا بد أيضاً من التفاتات بشكل خاص في التكوين الصوري الشعرية التي نمر من فكرة تود توصيلها، ولا نستطيع أن ننكر أن المحاولات حساً زائماً لموسى، بماكلك

أن نستغله جيداً بعد تمكنك من أدواتك الفنية، وما دمت قادراً على الإحزال والتكثيف، فلم للجوه أياً الصديق إلى التذاهي المستمر والإطناب؟ هذا هو رأينا يصقل لا لتحججه، وأكتب لنا دائماً... الصديق ناصر محمود بدرى، الموهبة... حداثا القية... القاهرة، هو صاحب رسالتنا الثالثة، تقول الرسالة... وأنا عندما أرسل برسالتك هذه، لم يكن مدخل إلى كلمت التجميع لأن في غي عنها، لكن ما يدفعني إلى الكتابة هو هذه الأحاسيس التي تتدفق داخل رافعة في التعبير عما يحيط بي، وما أراه وأشعر به تجاه المجتمع الذي فرض على أن أحيا فيه، وأن أحيه دون ارتداد وأشعر بالخوف عليه والحزن من أجله حتى وأنا أصان فيه وأخترت بديخله... لو كنت أحتج إلى مسلم وموجه، فإن احتياجي إلى صديق أكثر، كي يشاركني تفهيمي وحاساسي تجاه هذا المجتمع، ويحاورني فيما يذهب تفكيره إليهم ونصيحته ناصر تقول: لساناً عجميكون بكرة كلمت التجميع بدون داغ لها، شيء جيد أن نكتب إلينا أياً الصديق كي نصنع أصدقاء، فنشاركه ونحتاور فيما يذهب إليه تفكيره، وما دمت قد سميت إلى صداقة نعتز بها، نسألك بحق هذه الصلاة: من الذي فرض عليك أن تحب الوطن دون إرادتكم؟ لو كان عشق الوطن فرضاً عليك بغير إرادتكم لا محضت بأخوف عليه، ولا كان حزنكم من أجله، إن الاقتراب الذي تعيشه بأدخلك هو تعبير حقيقي على عشق الوطن، لقد دأبنا منذ الشعوب لحظة أن تبدلت أشياء كثيرة من الفضل إلى الضد، وساعة أن أعذرت قيم وبداية أمنا به وعصمرته ليأوتينا شهداء ونحن في بطون الأمهات أمة، علم أياً الصديق أن مصر قادرة على تجاوز ما يعترض طريق تقدمها، فكم من مستمر جاء ليحمل عصام ويرحل هارياً؟ وكمن من تكيات وقعت بنا ومصر هي مصر تقوم وتعيش من برزائها وتعلم أسلامها لتعيد بنا عظمة كبرى؟ وكمن من قرون هابرات حاولت أن تلحقن مصر، لمضت بعد أن طحنتها مصر بين رحن ترابها وأبنائها الصادقين؟ أياً الصديق أسألك عليك يأسك وافتق بأدخلك اخترايك وعد إلى الوطن يعود إلى شرايينك ورداً وأملأ، أما عن قصيدتك ماها نصنع فجراً فواضح من عنوانها عكس ما تقول، لأن الشعر تولده الجوانح، وكصديق تحترم الرأي لا بد أن تقول رأينا في القصيدة، اللغة سليمة والصورة الشعرية تمكنك من التعبير عما تريد، لكنه الوزن أياً الصديق... فالقصيدة تكاد تكون خالية من كل مقاطع متناثرة لا يستقيم معها الإيقاع العام، فهل لك أن تجلس إلى السرور؟ وهل لك - إن أردت نصيحاً - أن تأخذ نفسك بالشدّة؟ إن تجاوزك هذه الهبة يشرنا بشاعر تحتاجه الآن أكثر من أي زمن مضى، ولك صادق التحية. والقاهرة تحرب دائماً بميزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم.



## مصريات



## شعر الغزل

كان المصري القديم يحيا للحب، ويعرف كيف يستمتع بها، علم الرُغم من أن فكرة الموت والخلود، كانت تفتل جزءاً هاماً من تفكيره، كان يعمل من أجل حياته ومن أجل مماته في آن واحد، فاللوت والبيت شيداً للقبائر، أما الحياة فقد عاش بريندا لها وأدبا وتقدماً على كافة المسويات... وكانت الأغاني الغرامية، أو شعر الغزل، منتشرًا في مصر القديمة، وقد جاء في ورقة دشريني، بعض شتايج من هذا الشعر، وهو يوضح ما وصل إلينا المصري القديم من حبس مرهف، وعاطفة ملتهبة:

لهذا عاشق يصف عيبرته يقول:

أول كلام التذمب العظيم.

إنها فريدة - أخت منقطعة الفرين.

أرشق بلى الإنسان.

نأمل إنها كالفزراء عندما تطلع.

في باكورة سنة سعيدة.

صياها فائق وبشرها وضاعة.

وأها تفتن بلحظ مبيتها.

ولسحر في حديث شفتها.

لا تسب بكلمة فصول.

شعرها أسود لامع.

وذراعها تقوى الذهب طلوة.

أصابعها تفوق زهر البشتين.

عظيمة المعجز تحيلة (هزباء مقبلة عجزاء

مديرة).

رشيقة الحركة عندما تبتخيز على الأرض.

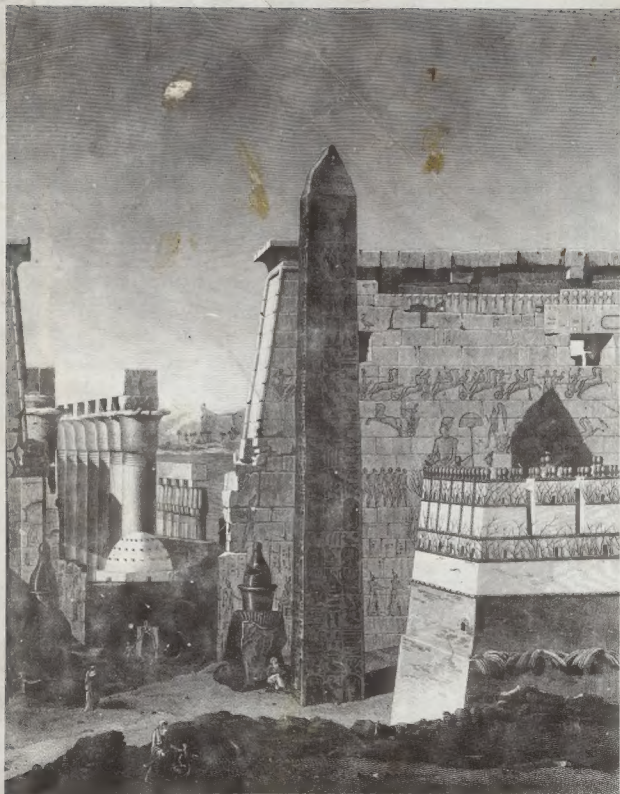
في آخر القصيدة التي نمر من عواطف المصري القديم، في أشعاره الغزلية... فقد كان سعيداً بدهو إلى الاستمتاع بالحياة والحب... وشتان ما بين المصري القديم والمصري الحديث، فالفرق واضح فهو فرق بين السعادة والعصامة، بين الفرح والحزن... على الرغم من أن المسألة الزمنية يبيها تصل إلى عدة آلاف من الأعوام... ١١.



تعتبر أعمال الفنان الفوتوغرافي العالمي آرثر تريرز من الأعمال التي أضافت أبعاداً جديدة ، لمادالات جالية ، وفلسفية ، فهي مليئة بالخيال ومحاطة بعبقرية الخلق الفني .

الكاميرا المستخدمة نيكون F 3 عدسة ٥٠ مللي مع عدسة إضافية ١٥٠ مللي وفيلم أبيض وأسود ، بالإضافة إلى اختلاف التعريض وفتحة العدسة فإن اللقطة تحتوي على عدة عناصر لا يمكن تجميعها إلا من خلال بعض الخدع البصرية .

**كمال الدين خليفة**



● من وصف مصر ●